JADEED GHAZAL KI SHERIYAAT

THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

Mir Zaheer Abass Rustmani
03072128068

BY

ADBUL MOID

Assistant Professor
(As Teacher Candidate)

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH (INDIA)
2017

Centre of Advanced Study
Department of Urdu
Aligarh Muslim University, Aligarh

Dated: ____________

To whom It May Concern

This is to certify that this thesis for the award of Ph.D degree entitled **"Jadeed Ghazal ki Sheriyaat"** by **Mr. Abdul Moid** is an original research work and has not been submitted for any other degree of this university.

It is now forwarded for the award of Ph.D degree in Urdu Language and Literature.

Prof. Syed Mohammad Hashim
Supervisor

Prof. Syed Mohammad Hashim
Chairperson

پیش لفظ

پیش لفظ

شاعری جس قدر باحجاب شے ہے، اسی قدر اس کی شدت سے ہم بے حجاب ہوتے رہتے ہیں۔ اس کی متلون مزاجی سیاہ و سفید کے دائروں سے آزاد ہے۔ یہی سبب ہے کہ تشریح و تعبیر کی ہر کوشش نا تمام ثابت ہوتی ہے۔ نصابی ضرورتوں اور تفہیم کی آسانی کی غرض سے ہم درجہ بندی کا سہارا لیتے ہیں لیکن درجہ بندی کی ہر سطح اس وقت تک بے معنی رہتی ہے جب تک کہ پوری صنف کی وجودیاتی اور علمیاتی روایات کا ادراک نہ ہو۔ جب ہم معاصر غزل کی شناخت مقرر کرتے ہیں تو لا محالہ قدیم و جدید کے خانے بھی کھینچتے ہیں۔ اس طرح خانہ در خانہ کئی تصورات جنم لے لیتے ہیں۔ ہر درجہ بندی، تصور یا نظریہ اپنے حدود یا تضادات سے پہچانا جاتا ہے، جبکہ شاعری حدود کو توڑنے اور مسلسل توڑتے رہنے کا نام ہے۔ تفہیم ادھوری رہ جاتی ہے۔ تصورات کی شدت میں کمی آجاتی ہے۔ رویّے ماند پڑنے لگتے ہیں۔ نظریات تاریخ کا حصہ ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اگر کوئی شے پرانی نہیں ہوتی تو وہ زندگی ہے۔ دکھ اور سکھ زندگی کے ازلی موضوعات ہیں۔ مسکراہٹ کو کسی نظریے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ کرب کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ بے چہرگی کا کوئی چہرہ نہیں ہوتا۔ سورج آج بھی مشرق سے نکلتا ہے۔ بارش کسی کی چھت، کسی کا کھیت دیکھ کر نہیں برستی۔ بادل کسی کا سر دیکھ کر سایہ نہیں ڈالتا۔ زمین پر ہم نے فرضی لکیریں کھینچ لی ہیں لیکن آسمان تقسیم نہیں کیا جا سکا ہے۔ عمل ہے تو ردعمل بھی ہے۔ ردعمل ہے تو اس کے اچھے برے نتائج بھی ہیں۔ فطرت نے ہمیں آزاد رکھا ہے۔ نسل، مذہب، زبان اور خطہ اتفاقی صورت حال ہے۔ درد کہیں بھی ہو اور کہیں کا بھی ہو، دکھ کا باعث ہوتا ہے۔ غم ہو یا خوشی؛ بسر کرنے کا نام ہے۔ وقت آگے بڑھتا جاتا ہے۔ ہم پیچھے چھوٹتے جاتے ہیں۔ زندگی دریا کی روانی کی طرح ہے۔ اپنا راستہ بنا لیتی ہے۔

غزل کی شاعری میں موضوعات کا اختصاص قائم کرنا مشکل ہے۔ مجموعی طور پر جدید غزل کو کلاسیکی غزل سے مختلف کرنے کا جواز ہے لیکن جدید غزل کے امتیازات کو کلاسیکی غزل سے یکسر قلم کر دینا مناسب نہیں۔ شعر و ادب میں یکسر قلم کر دینے کی ہر کوشش ناکام ٹھہرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایہام گوئی کے رجحان سے لے کر مابعد جدید رویّے تک؛ ہر رجحان، تصور اور رویّے کی چمک آج بھی موجود ہے۔ یعنی کوئی تصور پرانا تو ہو سکتا ہے، ختم نہیں ہو سکتا۔ زمانی امتیاز میں کسی کو کلام نہیں۔ فکری و فنی امتیازات میں کلام کی گنجائش رہتی ہے۔ فکری و فنی سطح پر ایک دور کے دوسرے ادوار میں، ایک ذہن کے دوسرے اذہان میں، ایک فکر کے دوسرے افکار میں، ایک صنف کے دوسری اصناف میں اور ایک متن کے دیگر متون میں انضمامات ہوتے رہتے ہیں۔ اس اِدغام و انضمام کو بین المتونیت کہیے یا بین الفکریت؛ یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ غزل کی شاعری بنیادی طور پر چراغ سے چراغ جلانے کا فن ہے۔ اسی لیے غزل میں موضوع کے بجائے مضمون کو اہمیت دی جاتی ہے۔ ایک موضوع پر صدہا مضامین باندھے جا سکتے ہیں اور ہر مضمون دوسرے مضمون سے مختلف ہو سکتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک ہی مضمون کو کئی طرح سے باندھا جائے۔ روایت اور تسلسل میں فن کے اس ارتکاز کو سمجھ لینے کے بعد غزل کے ضمن میں قدیم و جدید کی بحث زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اس لیے کہ غزل ایک سطح پر موضوع اور مضمون سے زیادہ بیان اور اسلوب کا نام ہو جاتی ہے۔ کیا کہا گیا ہے، اکثر طے شدہ ہوتا ہے۔ دیکھنے والی بات یہ ہوتی ہے کہ کیسے کہا گیا ہے؟

'کیسے کہا گیا ہے؟' والے ٹکڑے پر اگر توجہ مرکوز کی جائے تو کئی مسائل خود حل ہو جاتے ہیں۔ معاصر غزل کی شعریات میں وہ ساری چیزیں موجود ہیں جو کلاسیکی غزل کی شعریات میں پائی جاتی ہیں۔ عاشق، معشوق، رقیب اور دنیا والے تو آج بھی موجود ہیں لیکن واعظ کی دھمکیاں ماند پڑ گئی ہیں۔ پارساؤں اور زاہدوں کا دخل کافی کم ہو گیا ہے۔ اس لیے بات بات پر اب ہمارا شاعر زاہدوں اور واعظوں سے مخاطب ہو کر تنبیہ نہیں کرتا۔ عشق کا تصور بھی بدلا ہے۔ اب عشق کا سکہ بند تصور نہیں رہا۔ یک طرفہ عشق کا اظہار کم نظر آتا ہے۔ معشوق کی موہوم کمر اب تقریباً معدوم ہو چکی ہے۔ اب دبستان ہیں، نہ شعرا کی جماعتیں۔ وہ مقابلے ہیں، نہ مذاکرے۔ شہر اور شہر کی روایتیں بدل چکی ہیں۔ وہ دہلی ہے، نہ لکھنؤ۔ وہ بازار ہے، نہ بازار حسن۔ وہ چھیڑ چھاڑ ہے، نہ گرم جوشی۔ عشق کی وہ سطح اور شور کہاں جو لکھنؤ کے کوچہ و بازار سے اٹھتا تھا:

زلف لٹکا کے وہ جس دم سر بازار چلا
ہر طرف شور اٹھا مار چلا مار چلا

''خط بڑھا، زلفیں بڑھیں، کاکل بڑھے، گیسو بڑھے'' جیسے پہلوؤں کی طرف لپکنے والی نسل اب ناپید ہو چکی ہے۔ کوچۂ رقیب میں سر کے بل چلنے والے لوگ اب نہیں رہے۔ دیوانے پر سنگ اٹھانے کی روایت بدل چکی ہے۔ لیلیٰ اور مجنوں

صرف قصوں میں نظر آتے ہیں۔ عشق اب تکثیریت کے پیرہن میں نظر آتا ہے۔ ہمارے شاعر کو یہ مضمون سوجھ چکا ہے کہ پوری زندگی محض ایک معشوق کے ساتھ گزارنے میں لطف نہیں۔اس لیے بقول ناصر کاظمی؛''جی چاہتا ہے اب کوئی تیرے سوا بھی ہو''۔آج کا شاعر محبوب سے کہتا ہے کہ اگر تو بے وفا ہے تو یہ تیرے لیے بری خبر ہے۔اب میں تیرا انتظار نہیں کر سکتا۔کیوں کہ ''انتظار مرا دوسرا بھی کرتا ہے''۔غزل کی شاعری میں یہ 'تیرے سوا'اور 'دوسرا' کب داخل ہوا، کہنا مشکل ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ 'اس دوسرے' نے روایتی عشق کا چہرہ بدل دیا ہے۔فرد کا کردار ہماری شاعری میں شروع سے رہا ہے لیکن اسے نمایاں ہونے میں وقت لگ گیا۔اسے جدید لیکن بے مروت معاشرے کا انتظار کرنا پڑا۔در قفس پہ اندھیرے کی مہر تو پہلے بھی لگتی آئی تھی لیکن دل میں ستارے بعد میں اترے۔ انقلاب کی آہٹ طویل انتظار کے بعد سنائی دی۔جب معاشرہ بکھرا تو سارا زور فرد پر آن پڑا۔'فرد' جدید غزل کا سب سے نمایاں کردار ہے۔یوں تو یہ فرد میر کے یہاں بھی ہے اور غالب کے یہاں بھی لیکن ہمارے زمانے میں اس فرد کو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا ہے۔تنہائی فرد کا ازلی مقدر ہے لیکن:

تنہائی کی یہ کون سی منزل ہے رفیقو!
تاحد نظر ایک بیابان سا کیوں ہے

ستر اسی کی دہائی تک ہمارا شاعر 'تنہائی' کے جس بیابان میں کھو سا گیا تھا،اس سے باہر آنا مشکل معلوم پڑتا تھا۔بیابان اب بھی ہے لیکن ہمارا شاعر بیابان کو جانتا ہے۔وہ ویرانے کی طرف فیشن میں نہیں جاتا۔ تین چار دہائی قبل شاعری میں ریاضی کی سی کاوشوں کا دخل محسوس ہونے لگا تھا۔طرح طرح کے تجربے کیے جا رہے تھے۔اینٹی غزل اور اینٹی جمالیاتی برتاؤ نے منظرنامہ بدل دیا تھا۔جمود میں ہلچل سی پیدا ہو گئی تھی۔مباحث کے در وا ہو گئے تھے۔لسانی شکستگی معنیاتی تناظر میں اضافہ کر رہی تھی لیکن ہر رجحان کا ایک سرگرم عرصہ ہوتا ہے۔رفتہ رفتہ شدت میں کمی آنے لگتی ہے۔یہی وقت کا اصول ہے۔آج تجربے کی سطح پر شدت نہیں رہی۔آدمی ایک روش پر مطمئن کہاں ہوتا ہے؟'کچھ اور چاہیے وسعت'کا احساس اسے وقفے وقفے سے پریشان کرتا رہتا ہے۔زندگی یوں ہی گزرتی رہتی ہے۔

اک روایت ہے جو صدیوں سے چلی آتی ہے
اک طرف عشق ہے اور ایک طرف دنیا ہے

اچھی بات یہ ہے کہ ہمارے زمانے کا عشق اور ہمارے زمانے کی دنیا، دونوں آج کی شاعری میں نظر آتے ہیں۔ عشق بھی ہے، مجبوری بھی۔دنیا کو ہارنے کا امکان بھی ہے،رات اور ذات کی فتح یابی کا استعارہ بھی۔ہماری شعری روایت میں سب کچھ ہے۔معاصر شعری روایت نے ماضی کی وراثت سے وہ سب کچھ حاصل کیا ہے جن سے شعریات تشکیل پاتی ہے۔معاصر شعریات میں تجربہ ممنوع ہے،نہ مشروط۔یہ بات مجموعی طور پر تخلیق اور تخلیقی سرگرمیوں

کے تعلق سے کہی جاسکتی ہے۔آج کوئی نظریہ ایسا نہیں ہے جو تخلیق کو اپنے منشور اور اصولوں کا پابند کرنے پر مجبور کرے۔ اگر خارج میں حبس ہے تو داخل میں بھی دھواں اٹھ رہاہے۔ تخلیق میں اگر تخلیق کی آگ نہ ہو تو سونا کندن نہیں بن سکتا۔اور اگر سونا کندن نہ بنے تو کوئی میر پیدا ہو سکتا ہے، نہ غالب۔

ہمارے زمانے کی غزلیہ شاعری میں کئی نسلوں کی نمائندگی ہو رہی ہے۔ پہلی نسل تو وہ ہے جس نے اپنا کام پورا کرلیا ہے اور ماضی کا حصہ بننے کو تیار ہے۔احمد مشتاق، محمد علوی، ظفر اقبال، ساقی فاروقی، مظفر حنفی وغیرہ کا شمار اسی نسل میں ہے۔ماضی قریب کے ایسے کئی مرحومین شعرا ہیں جنھوں نے معاصر غزلیہ شاعری پر اپنے اثرات قائم کیے ہیں۔ سلیم احمد، جون ایلیا، منیر نیازی، مجید امجد، عرفان صدیقی، زبیر رضوی، بانی، عادل منصوری، احمد فراز، پرکاش فکری، شہر یار، ندافاضلی، صدیق مجیبی، اعزاز افضل وغیرہ اس ذیل میں رکھے جاسکتے ہیں۔ سلطان اختر، پیر زادہ قاسم، افتخار عارف، عتیق اللہ، عبدالاحد ساز، شین کاف نظام وغیرہ کا شمار بھی پہلی نسل کے شعرا ہی کے ساتھ کیا جائے گا۔اس لیے کہ ادب میں پانچ دس برسوں کا فرق کوئی بڑا فرق نہیں ہوتا۔دوسری نسل وہ ہے جس نے اسّی کی دہائی میں بال وپر نکالے۔ متاثر ہوئی اور متاثر کیا۔

دوسری نسل کے بعد ایک تیسری نسل بھی سامنے آگئی ہے جو ہندوپاک کے شعری منظر نامے پر اپنی شناخت قائم کر رہی ہے۔اس نسل میں ایک خوش گوار اضافہ ان شعرا کا ہے جن کا تعلق غیر اردو حلقے سے ہے۔ یہ مذہب سے مسلمان نہیں ہیں۔ زبان یا ادب کی تدریس ان کا پیشہ بھی نہیں ہے۔ نئی نسل کے شعرا میں تازہ کاری ہے اور نئے جہان معنی سے الجھنے کا حوصلہ بھی۔ ہم عصر اردو غزل کا کوئی بھی مطالعہ ان نئی آوازوں کے بغیر نامکمل رہے گا۔ عصری منظر نامہ مسائل اور مصائب سے بھرا پڑا ہے۔انسانیت کی چیخ، لہو کی پکار اور انا کے زخم نے ہر نظریے پر سوالات کھڑے کر دیے ہیں۔ تہذیبی بحران، مذہبی تنگ نظری، مفاد اور ٹکنالوجی کی بے مروتی نے رشتوں کے معنی بدل دیے ہیں۔ بے روزگاری، دربدری، بے گھری، قدروں کی ناقدری کے ساتھ ضمیر کے دکھ پر سیاست کا علم بلند کرنے والے آگے آگے چل رہے ہیں۔اور ہم ہیں کہ بار بار پیچھے کی طرف پلٹ کر دیکھتے ہیں۔ مٹی پیروں میں زنجیر ڈال دیتی ہے۔ کیسے کیسے زمانے گزر گئے ؟ انقلابات نے بہت کچھ بدل کر رکھ دیا، لیکن غزل کا عاشق ہے کہ امواجِ حوادث سے ہنستا کھیلتا چلا جاتا ہے:

مسند شاہی کی حسرت ہم فقیروں کو نہیں
فرش ہے گھر میں ہمارے چادر مہتاب کا
(خواجہ حیدر علی آتش)

چار ابواب پر مشتمل یہ تحقیقی مقالہ (جدید غزل کی شعریات) جدید غزل کی شعریات کے مضمرات پر مبنی ہے۔اس مقالے میں کوشش کی گئی ہے کہ موضوع کے محتویات تشنہ نہ رہ جائیں۔ اردو کی ادبی تاریخ میں 'جدید' بطور اصطلاح عام طور پر سر سید، حالی اور آزاد کے زیر اثر وجود میں آنے والے ادبی سرمایے کے لیے مستعمل ہے۔اس مقالے میں 'جدید' سے مراد جدیدیت کے زیر اثر تخلیق پذیر ادب ہے جسے 'نیا ادب' بھی کہا جاتا ہے۔جدید غزل اور نئی غزل میں کوئی فرق نہیں۔کلاسیکی اور جدید غزل کے شعریاتی تصورات میں فرق ہے۔اس فرق کو سمجھنے کے بعد نمائندہ جدید شعرا کے کلام سے استدلال کیا گیا ہے۔شعریات، غزل کی شعریات، جدیدیت کا مغربی اور ہندوستانی تناظر، جدیدیت کا ادبی منظر نامہ، جدید غزل کی اساس، خصوصیات اور آثار کو نشان زد کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

موضوع کی منظوری اور اس کی تیاری میں جن احباب نے تعاون کیا ان کا شکریہ ادا کرنا اخلاقی فریضہ سمجھتا ہوں۔بورڈ آف اسٹڈیز، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے تمام اراکین کا ممنون ہوں جنھوں نے اس موضوع کو پسند کیا اور بہ حیثیت ٹیچر کینڈی ڈیٹ منظوری دی۔تمام رفقائے شعبہ اور چیئرمین شعبۂ اردو سید محمد ہاشم کی اعانت، پروفیسر عبدالحق، پروفیسر عتیق اللہ، پروفیسر ظفر احمد صدیقی، پروفیسر معین الدین جینابڑے اور پروفیسر توقیر احمد خان کے مسلسل اصرار کے لیے ناچیز کے پاس تشکر کے الفاظ نہیں۔دستِ شفقت، صحت اور عافیت کی دعا کرتا ہوں۔

عبدالمعید
(اسسٹنٹ پروفیسر)
شعبۂ اردو، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

فہرست

پہلا باب

شعریات اور غزل کی شعریات

وجودیاتی اور علمیاتی مسائل

نوآبادیاتی اور شعریاتی تناظر میں انیسویں صدی کے نظری مباحث پر توجہ دی جائے تو محمد حسین آزاد، حالی اور شبلی کے نام فوراً ذہن پر دستک دینے لگتے ہیں۔ ہمارے نظری مباحث کی روایت میں شعریات کا ادراک یوں تو مثنوی 'کدم راؤ پدم راؤ' کے بعض اشعار میں شعریاتی حوالوں (مثلاً ایہام کی اہمیت کا ذکر) کی موجودگی سے ہوتا ہے لیکن اس کے پس منظر پر غور کیا جائے تو اردو شعریات کے ڈانڈے امیر خسرو سے جا ملتے ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ ہماری نظری تنقید نے شعریات کی مشرقی روایتوں یعنی سنسکرت، عربی اور فارسی سے چراغ روشن کیا ہے۔ اردو شعریات کسی بھی قیمت پر خسرو کی فکریات سے خود کو الگ نہیں کر سکتی۔ کسی نہ کسی صورت میں خسرو کی نظری ترجیحات اور شعریات کے بنیادی حوالوں کا اعتراف لازمی ہو جاتا ہے۔ 'دیباچہ غرۃ الکمال' کو اگر اردو شعریات کا اولین ماخذ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ خسرو نے لفظ و معنی کی مثالوں میں روانی کو جتنی اہمیت دی ہے اور ایہام کے ضمن میں معنی آفرینی کو جس مقام پر لا کھڑا کیا ہے اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ کوئی بھی متن اسی وقت تخلیقی اور ادبی قرار دیا جائے گا جب اس میں ایک سے زائد معنی کے قرینے پیدا ہوں گے اور مجاز کی بیانیاتی سطح کو حقیقت پر ترجیح دی جائے گی۔ یہاں بہت آسانی کے ساتھ اردو شعریات میں مبالغے کی قبولیت کا قرینہ اور جواز فراہم ہو جاتا ہے۔

اردو میں شعریات کی اصطلاح، اس کے مراجع کی تلاش اور اطلاقی صورتوں کا مطالعہ جدید ادبی تنقید کا مرہون منت ہے۔ انیسویں صدی میں ہمارے یہاں شعریات کو مستقل شعبۂ علم کی حیثیت حاصل نہیں تھی۔ چونکہ ہر عہد کی اپنی تنقیدی بصیرت ہوتی ہے، اس لیے کسی بھی عہد کو اس کے بعد کے عہد سے کم تر کہہ کر اس کی توقیر کم کرنا مناسب نہیں۔ تذکروں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ نوآبادیاتی ذہن ہماری گراں مائیگی کو بے مایہ بتاتا ہے۔

تذکروں کے اسالیب کو کم مایہ اور اس کے بیانیہ کو کمزور ثابت کرنے میں کہیں کہیں احساس کمتری کا پہلو نمایاں ہو جاتا ہے۔دوسروں کی آنکھ سے دیکھنے پر خود اعتمادی مجروح ہوتی ہے۔تذکروں کی تنقید پر توجہ نوآبادیاتی عہد میں دی گئی۔ گارساں دتاسی پہلا مستشرق ہے جس نے تذکروں کی ادبی اور تنقیدی حیثیت پر بغور نگاہ ڈالی۔تنقید کے مغربی اصولوں پر تذکروں کا مطالعہ غلط نتائج تک لے جاتا ہے۔تذکروں کے نوآبادیاتی بیانیے بحث کو دلچسپ تو بناتے ہیں لیکن ان کا فیصلہ یک رخی اور جانب داری پر مبنی ہوتا ہے۔ہر عہد کی تنقیدی بصیرت کو اسی عہد کے تہذیبی نظام، تنقیدی معائر، فکریات اور تصور کائنات کی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے کلاسیکی غزل کی شعریات کے ضمن میں لکھا ہے کہ ایہام، رعایت اور مناسبت کی صورت میں اردو شعرا نے معنی آفرینی کے تین نئے طریقے از خود دریافت کیے تھے اور یہ زمانہ سترہویں صدی کے اواخر اور اٹھارویں صدی کے اوائل کا تھا۔پھر کوئی سو برس تک کلاسیکی غزل، بلکہ کلاسیکی شعر کی شعریات میں کوئی نیا موڑ نہیں آیا۔پھر اٹھارویں صدی کے اواخر میں دلی میں شاہ نصیر اور لکھنؤ میں ناسخ نے خیال بندی کا آغاز کیا۔(1) کلام کی فصاحت اور معنی آفرینی کی ضمنی اصطلاحیں تذکروں کے تنقیدی بیانیہ میں جابجا موجود ہیں، لیکن اس عہد میں ان اصطلاحوں کے تشکیلی اور تفہیمی عرصے پر غور کرنے کا رجحان موجود نہیں تھا۔یعنی عرصۂ فکر کو اصطلاح کی راہ سے گزار کر اس کی وجودیات کی توضیح تک پہنچانے کا رویہ مفقود تھا۔

انیسویں صدی میں ہمارے یہاں شعریات کے جو خط و خال متعین ہوئے کیا انھیں نوآبادیات سے منسلک کرتے ہوئے 'نوآبادیاتی بیانیہ' قرار دیا جاسکتا ہے؟اور کیا انیسویں صدی کی شعریاتی تشکیل بھی نوآبادیاتی جبر کی آئینہ دار ہے؟اگر نہیں تو کیا سبب ہے کہ انیسویں صدی کے نصف آخر سے قبل شعریاتی کارگزاریوں اور سرگرمیوں کا کوئی واضح نقش ادبی تاریخ فراہم نہیں کرتی؟محمد حسین آزاد، حالی اور شبلی سے پہلے تخلیقی گرامر کی بیانیاتی تشکیل کی طرف توجہ نہ ہونے کے اسباب کیا ہو سکتے ہیں؟خیال کو تخلیقی اور متن کو ادبی معیار عطا کرنے کے وسائل کیا ہیں؟ادب اور غیر ادب میں فرق کیا ہے؟اگر زبان تخلیقی قوت کا آلۂ کار ہے تو اس کے برتاؤ کے پیمانے کیا ہوں گے؟اس قبیل کے اور بھی سوالات ہیں جو شعریاتی کلامیے کو فکر کے نئے زاویوں سے ہمکنار کرتے ہوئے انیسویں صدی کے نوآبادیاتی شعریاتی ڈسکورس کو مستحکم کرتے ہیں۔لسانی قوت اگر سیاست کا آلۂ کار بن جائے تو جبر کا منظر نامہ تشکیل پاتا ہے۔رفتہ رفتہ ذہنی اور معاشرتی سطح پر مغلوبیت اور قبولیت فروغ پانے لگتی ہے۔احساس کمتری کا ایک اجتماعی ہیولہ بنتا ہے لیکن اس ضمن میں احتساب کا ایک پہلو بھی سامنے آتا ہے اور اس طرح آزاد، حالی اور شبلی کی کوششوں کو اردو شعریات کی احتسابی

کار گزاری سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔اس سے پہلے تخیل، تفحص الفاظ اور مطالعہ کائنات کی شرط قائم نہیں کی گئی تھی۔ اصناف کے وجودیاتی پہلوؤں اور استعارے کے وسیع تر تصور پر غور نہیں کیا گیا تھا۔یہ وہی زمانہ ہے جب محمد حسین آزاد شدت کے ساتھ تغیرات کے متمنی نظر آتے ہیں۔فرماتے ہیں کہ ''نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں۔وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔''(2)آزاد کی زبان سے نوآبادیاتی ذہن بول رہا تھا جس کے مطابق ترقی کی کنجی انگریزوں کے پاس تھی اور دوسرے لفظوں میں نئے انداز کے خلعت و زیور کے لیے مغربی فکر و فلسفے سے بہرہ ور ہونا ضروری تھا۔انھوں نے 'نظم آزاد' کے دیباچے اور اپنے خطبات میں نوآبادیات کی رو سے بڑے بنیادی نوعیت کے پہلوؤں پر بحث اٹھائی ہے۔اپنی نظموں کو وہ حسن و عشق کی قید سے آزاد بتاتے ہیں۔یعنی ان کے مطابق حسن و عشق کے بجائے نیچرل شاعری پر زور دیا جائے۔حالی نے بھی اسی فارمولے کے تحت قصیدے کو جھوٹ کا دفتر کہا تھا اور ادب کو اصلاحِ قوم، اخلاقی و مقصدی حصول اور مفاد عامہ کا آلۂ کار قرار دیا تھا۔یعنی ایک نئی شعریات کی طرف قدم بڑھ رہا تھا۔آزاد کرنل ہالرائڈ اور ڈاکٹر لائٹنر سے متاثر تھے۔ان کی ایما پر انھوں نے بہت سے کام کیے تھے۔انگریزی ادب سے مرعوب تھے۔ان کی فکریات کا اصل مسئلہ 'پیراڈائم شفٹ' ہے۔یعنی اس ضرورت پر زور دینا مقصود تھا کہ شعر و ادب کے لیے اب ہمیں ایک نیا معیار خلق کرنا ہوگا اور اس نئے معیار کی کنجی ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔ آزاد نے بین اللسانی، بین العلومی مطالعے اور مشرق و مغرب کے امتزاج پر زور دیا۔ان کا تاریخی لکچر 'نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات' انیسویں صدی کا اہم شعریاتی حوالہ ہے۔انھوں نے کچھ بنیادی نوعیت کے سوالات سے نتائج نکالنے کی کوشش کی ہے۔مثلاً شاعری کیا ہے اور یہ کن چیزوں سے عبارت ہے؟انھوں نے سنجیدہ خیالات کے جوش و خروش کے ساتھ بیان کو شاعری قرار دیا ہے۔حالی نے بھی 'سادگی، اصلیت اور جوش' کو اچھے شعر کی پہچان مقرر کی۔انھوں نے کولرج کا کہیں حوالہ نہیں دیا ہے لیکن شاعری کی بحث میں تخیل کی اصطلاح استعمال کیے بغیر انھوں نے اس کی اور اس کی ضمنی اصطلاح فینسی کی اہمیت کا احساس دلایا ہے۔تخیل کی قوت کا اعتراف کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ شاعر اگر چاہے تو زمین کو آسمان، خاک کو طلا اور اندھیرے کو اجالا کردے۔زمین اور آسمان اور دونوں جہان شعر کے دو مصرعوں میں ہیں۔ترازو اس کی شاعر کے ہاتھ میں ہے۔جدھر چاہے جھکادے۔

تخلیق کی بنیاد تخیل پر ہے۔ حالی اور شبلی نے تخیل کی تعریف متعین کرنے کی حتی الامکان کوشش کی ہے۔ حالی اردو میں پہلے نقاد ہیں جنھوں نے نہایت سنجیدگی کے ساتھ شعر کی ماہیت پر بحث کی اور کچھ بنیادی نوعیت کے سوالات قائم کرکے چونکایا۔ بقول وحید قریشی یہ وہ زمانہ ہے جب ہندوستان میں کولرج مشہور نہیں تھا۔ بایو گرافیا لٹریریا اور مقدمہ کی اشاعت میں 76 برسوں کا فرق ہے، لیکن حالی نے تخیل کی جو بحثیں اٹھائی ہیں ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان تک کولرج کے خیالات کسی نہ کسی صورت میں پہنچ چکے تھے۔ ممتاز حسین نے تو ثابت کیا ہے کہ حالی جس یوروپین محقق کا ذکر کرتے ہیں وہ کوئی اور نہیں بلکہ کولرج ہی ہے۔ شبلی بھی ان مسائل سے باخبر تھے۔ اس لیے انھوں نے بھی تخیل کے بیان میں تخیل کو محاکات پر ترجیح دی ہے۔

اس مابعد جدید عہد میں زبان اور زبان کی بحث میں لفظ و معنی کے متعلقات کا مطالعہ ناقدین کا محبوب مشغلہ ہے۔ اس مطالعے میں استعارے کی بحث کلیدی حیثیت رکھتی ہے۔ شبلی نے سوالات قائم کیے ہیں کہ استعارے کی حقیقت کیا ہے؟ یہ کہاں اور کیوں کر کام آتا ہے؟ اس میں ندرت اور لطافت کیوں کر پیدا ہوتی ہے؟ کس طرح ایک بڑے سے بڑا وسیع خیال اس کے ذریعے ایک لفظ میں ادا ہو جاتا ہے؟ لیکن اردو میں حالی سے پہلے یہ کہنا کسی کو نصیب نہ ہوا کہ استعارہ بلاغت کا رکن اعظم ہے۔ ان سے پہلے شاعری کے مروجہ تصورات اور ادب کی تفہیم پر کسی نے اتنے تیر نہیں چلائے جتنے چلا کر انھوں نے ذہنوں میں کہرام برپا کر دیا۔ شاعر بننے کے لیے کیا شرطیں ہیں، شاعری کی کیا شرطیں ہیں، اچھے شعر کی کیا تعریف ہے، شعر کے لیے وزن ضروری ہے یا نہیں۔ اگر ہے تو وزن کی شعر میں کس قدر ضرورت ہے، قافیہ شعر کے لیے ضروری ہے یا نہیں، شعر کی ماہیت کیا ہے، وغیرہ وغیرہ۔ اتنے بنیادی نوعیت کے سوالات متانت اور دل جمعی کے ساتھ ان سے پہلے کیوں نہیں اٹھائے گئے؟ حالی کہتے ہیں کہ جھوٹ اور مبالغے سے بچنا چاہیے۔ اس لیے سب سے پہلے ہمیں غزل کی اصلاح کی طرف متوجہ ہونا چاہیے اور اسے مبالغے سے بچا کر نیچرل شاعری کا درجہ عطا کرنا چاہیے۔ صنعتوں کے استعمال نے ہمارے تمام لٹریچر کو صدمہ پہنچایا ہے، اس لیے اسے ترک کرنا چاہیے۔ غور طلب مسئلہ ہے کہ حالی کے یہاں یہ خیالات کیوں کر پیدا ہوئے؟

کیا انیسویں صدی کا شعریاتی منظر نامہ نوآبادیات کے جبر کا آئینہ دار نہیں؟ اگر یہ جبر نہیں تو مغرب کا فیض اور نوآبادیاتی افکار کے محرکات کا نتیجہ ضرور ہے۔ اس لیے کہ محمد حسین آزاد، حالی اور شبلی کے دماغ تک انگریزی لالٹینوں کی

روشنی کسی نہ کسی صورت میں پہنچ چکی تھی۔مابعد نوآبادیاتی پیراڈائم میں حالی، شبلی اور آزاد کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔یہ محض تین افراد نہیں، تین اہم ترین شعریاتی حوالے ہیں۔

ایک جملے میں شعریات کی تعریف مقصود ہو تو کہا جاسکتا ہے کہ یہ مکمل ادبی کارگزاری کا نام ہے لیکن یہ اجمال تفصیل چاہتا ہے۔غزل کے صنفی تصور،اس کی تشکیل کے اسباب و محرکات،اس کے اجزائے ترکیبی اور مختلف ادوار میں ہونے والے ترمیم واضافے کا تجزیاتی مطالعہ بصارت اور بصیرت سے ہم کلام ہو کر صنف کے وجودیاتی اور علمیاتی عناصر کو معانی کے نئے منطقوں سے مربوط کرتا ہے۔کسی بھی صنف کا تشخص اس کے اجزائے ترکیبی کے داخلی و خارجی عوامل کی یکجائی میں پوشیدہ ہے۔غزل کے صنفی تصور کا پہلا شناخت نامہ اس کی ساخت/ہیئت ہے۔بذات خود کسی مخصوص ساخت کی تشکیل کا عمل تاریخی، تہذیبی، لسانی اور ادبی تسلسل کے امتزاجی اور بعض انحرافی رویوں کا مظہر ہے۔یعنی کوئی صنف خلا میں جنم نہیں لیتی۔صنفی خط و خال متعدد اصناف کے وجودیاتی وعلمیاتی خط و خال میں ارتباط و انحراف کا نتیجہ ہوتا ہے۔یعنی ہر صنفِ شاعری اپنے اندر مختلف اصنافِ شاعری کے انضمامات رکھتی ہے۔صنف کے تصور کاادراک ادبی تھیوری کا اہم اور بحث طلب مسئلہ رہا ہے۔ادبی صنف کے وجودی اختصاص پر گفتگو ہوتی رہی ہے۔ ارسطو کے زمانے سے اس موضوع پر افہام و تفہیم کا سلسلہ جاری ہے۔بدقسمتی سے اردو میں صنفی مانوسیت کے سبب اس کے تشکیلی اسباب و محرکات پر توجہ کم دی گئی۔غزل پر تو پھر بھی بحثیں ملتی ہیں لیکن قصیدہ، مثنوی، مرثیہ اور دیگر اصناف پر اس نقطۂ نظر سے گفتگو کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی۔مغرب میں شعریات کا باقاعدہ ظہور ارسطو کی 'بوطیقا' سے ہوا۔ارسطو نے طربیہ، المیہ اور رزمیہ سے متعلق جن اصولوں پر پہلی بار گفتگو کی، وہ اصول آج بھی بامعنی ہیں۔غزل قصیدے کی تشبیب سے کب اور کیسے الگ ہوئی اور پہلی دفعہ غزل کے اصول کس نے متعین کیے یہ تو نہیں معلوم، لیکن ان اصولوں کی مضبوط روایت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔اس کے ابتدائی اصول آج بھی بامعنی ہیں۔اس کی بنیادی/ وجودیاتی ساخت آج تک نہیں بدلی۔مظہر امام اور ان کے ساتھ بعض دیگر شعرا نے آزاد غزل کا تجربہ کیا، جو ناکام ثابت ہوا۔یعنی آزاد غزل اپنی کوئی روایت قائم نہ کر سکی۔یہی حال بشیر بدر کی نثری غزل کا ہوا۔اگر تاریخ میں تاریخیت اور شعر میں شعریت کی تلاش کی جاتی ہے تو صنف میں اس کی صنفیت کی طرف ذہن کیوں نہیں مائل ہوتا؟ کیا ادبی اصناف کی لازمی اور آفاقی شعریات پر اصرار ممکن ہے؟ اگر نہیں تو کیا کوئی صنف محض روایتی ساخت/ڈھانچہ ہے جسے ہم اپنی

مانوس طبیعت اور اظہار کی آسانیوں کے لیے دہرا رہے ہیں؟ کیا ادبی صنف کوئی متعینہ یا مطلق وجود ہے؟ اگر نہیں تو صنف کے صحیح تصور تک رسائی کے لیے کہا جاسکتا ہے کہ ادبی صنف ایک تہذیبی ادارہ ہے۔ اپنی ترجیحات کی بنیاد پر لوگ اس سے جڑتے ہیں۔ یہ ادارہ اس طرح قائم نہیں رہتا، جس طرح کوئی فلاحی انجمن، سٹی مال یا روٹری کلب قائم رہتا ہے۔ صنف بطور تہذیبی ادارہ اس نہج پر قائم رہتا ہے جس نہج پر فلسفے اور منطق کے اصول قائم رہتے ہیں۔ کسی ایک مثال سے پورے صنفی نظام کا ادراک نہیں ہو سکتا۔ مسجد کے مینار/ گنبد/ محراب/ صحن کو پوری مسجد قرار نہیں دے سکتے۔ جس طرح لائبریری یا کلاس روم کو دیکھ کر پوری یونیورسٹی کا تصور قائم نہیں ہوتا، اسی طرح کسی ایک شعر سے غزل کے صنفی تصور کا مکمل ادراک خام ہے۔ محض ایک شعر سے غزل کے وجود میں آنے کے اسباب پر دلیل فراہم نہیں کی جاسکتی۔ کسی ایک عمارت کو دیکھ کر فن عمارت سازی اور کسی ایک مجسمے کو دیکھ کر فن مجسمہ سازی کے رموز سے آگاہی ممکن نہیں۔ اسی طرح کسی ایک شعر کو سمجھنا اور اس سے نتائج نکالنا آسان ہے جبکہ بطور صنف اس سے غزل کے مکمل تصور کو سمجھنا اور اس کی تہہ تک پہنچنا مشکل ہے۔ بطور ادارہ غزل ہمارے داخلی اور اجتماعی اظہار کا وسیلہ ہے۔ اس کی اسلوبیات اور فکریات میں ترامیم و اضافے، امکانات اور ترجیحات کے دروازے کھلے ہوئے ہیں۔ یہاں تک کہ اس کی بنیادی ساخت/ ہیئت (شناخت) میں بھی تجربے ہوتے رہے ہیں۔ مستزاد، قطعہ بند، ذو بحرین غزل، آزاد غزل، نثری غزل، معرا غزل، دوہا غزل، غزل نما، ماہیا غزل، غزلیہ کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں، لیکن یہ سب غزل کی اضافی ہیئتی تشکیلات ہیں، بنیادی نہیں۔ کچھ مثالیں یوں بھی دی جاسکتی ہیں۔ ایک سے زائد مطلعے کہے جاسکتے ہیں۔ مطلع اور مقطع کے بغیر بھی غزلیں کہی جاتی رہی ہیں۔ مطلع نہ ہو تو شاعر قافیہ کی اہم ترین شرط 'حرفِ روی' کے التزام سے بھی بچ جاتا ہے۔ دوغزلہ اور سہ غزلہ کی بھی روایت ہے۔ غزلِ مسلسل اور غزلِ غیر مسلسل کا بھی تصور ہے۔ بغیر ردیف کے بھی غزلیں کہی جاتی رہی ہیں۔ غزل کے شعروں کی کوئی متعینہ اور آفاقی تعداد تسلیم نہیں کی گئی۔ یہ سب غزل کے اضافی اصول ہیں۔ بطور ایک صنف اور بطور ایک ادارہ، غزل کا سفر جاری ہے۔ جب تک سفر جاری رہے گا، نئے موڑ کے امکانات ختم نہیں ہوں گے۔ نشیب و فراز سے ہم رشتگی، اس کے زندہ ہونے کا ثبوت دیتی رہے گی۔ اس لیے کہ نظریۂ صنف اختلاط و افتراق کی ترتیب میں تسلسل کا نام ہے۔

فطرت اپنے فطری اصولوں اور ان کے تسلسل پر قائم ہے۔ آدمی کی جبلت اور اس کی ضرورت اسے فطرت سے یوں جوڑتی ہے کہ بعض اوقات یہ رشتہ ہم آہنگی کا نتیجہ ثابت ہوتا ہے اور بعض دفعہ تصادم، انحراف اور اجتہاد کا۔ قدرت اور آدمی کا تعلق، دونوں میں نظم وضبط، ترتیب اور توازن قائم کرنے کی سمت اکساتا ہے۔ توازن و تنظیم کا یہ احساس جمالیات کی طرف پہلا قدم ہے۔ فطری اور جبلی محرکات کے نتیجے میں لفظ اور خیال کو آہنگ عطا کرنے کی کوشش ادبی صنف کے وجود میں آنے کا اولین مرحلہ ہے۔اس کوشش میں زیریں لہر کے بطور ایک آفاقی آہنگ(Cosmic Rhythm) بھی کام کرتا ہے۔ ہمارے لیے یہ آہنگ ذرا مبہم ہے اور اس لیے ہے کہ فطرت اور جبلت کے اسرار سے ابھی تک پردے نہیں ہٹائے جا سکے ہیں۔ اس آہنگ کو چند الفاظ کے ذریعے منطقی پیرایے میں بیان نہیں کیا جا سکتا۔ ڈراما، ناول، غزل، قصیدہ یا مثنوی کا آہنگ اس آفاقی (اور مبہم) آہنگ کا ایک جزو ہے۔ مثلاً غزل کی ساخت کسی نہ کسی شاعر نے بنائی ہوگی اور اسے ایک صنف کی حیثیت سے برتا ہوگا۔ چونکہ اس کا رشتہ قصیدے کی تشبیب کی ساخت میں موجود تھا۔ اس لیے اسے مقبول ہونے اور اپنی روایت قائم کرنے میں دیر نہ لگی۔ غزل کا آہنگ تشبیب سے ملا اور تشبیب کا آہنگ آفاقی آہنگ سے ملا۔ اس طرح قبولیت کا ایک سلسلہ قائم ہوا۔ رشتوں کے اس وجودیاتی اور آفاقی نظام سے انکار کیا جائے تو مباحث کے دروازے بند ہو جائیں گے۔ مجموعی طور پر فنون لطیفہ کی اصناف انسانی وجود کے بنیادی امکانات کی ترجمان ہیں۔ ذہن انسانی کا جبلی رویہ اظہار کے لیے ساخت کے بنیادی جزو میں تکرار کا تقاضا کرتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ تکرار ہی سے پیٹرن کی تشکیل ہوتی ہے۔ (غزل میں بالکل سامنے کی مثال وزن، بحر اور قافیہ ہے۔)

صنف دراصل بنیادی اصولوں کا مجموعہ ہے۔ ہزاروں غزلیں کہہ لی جائیں، لیکن ہر غزل میں بنیادی اصول یکساں رہیں گے۔ فکر بدل سکتی ہے، لیکن فکر رہے گی۔ بحر مختلف ہو سکتی ہے، لیکن بحر رہے گی۔ قافیہ تبدیل ہو سکتا ہے (اور، ایطائے جلی و خفی کا شکار بھی ہو سکتا ہے)، لیکن قافیہ رہے گا۔ اسلوب میں تبدیلی آسکتی ہے، لیکن اسلوب موجود رہے گا،....۔ صنف امکانات کا بھی مجموعہ ہے۔ اس روشنی میں شاعر نئے اصول خلق کرنے کے لیے تجربے کرتا ہے۔ تجربہ ناکام ہو سکتا ہے اور کامیاب بھی۔ کامیاب تجربہ روایت کا حصہ بن جاتا ہے۔ ناکام تجربے کی عمر بہت مختصر ہوتی ہے۔ مثلاً آزاد اور نثری غزل۔ غزل کے کلاسیکی اصولوں کو چھیڑنا نہایت مشکل ہے، لیکن امکان نئی سمتوں کا سفر کراتا

ہے۔ مثلاً قصیدے کی تشبیب سے غزل، قطعہ اور، رباعی کا سفر۔ یہ سب اظہار کے وسائل ہیں، لیکن جس طرح شمال جنوب سے الگ ہے، اسی طرح غزل قطعہ سے مختلف ہے۔ وسیع تر تصور میں فاصلہ دو سمتوں کی درمیانی صفت اور تعلق کا نام ہے، لاتعلقی کا نہیں۔ یعنی فاصلہ دو چیزوں کو شناخت عطا کرتا ہے، لاتعلق نہیں کرتا۔ اسی طرح ایک صنف سے دوسری اصناف کا وجود ممکن ہے۔ بنیادی شے تخلیق ہے۔ تخلیقی محرکات طے کرتے ہیں کہ وہ اظہار کے کن سانچوں/اصناف میں ڈھل کر بامعنی ثابت ہوں گے۔ تخلیق زبان کے مجازی عوامل سے زیادہ سروکار، رکھتی ہے۔

جس طرح موجود، لاموجود کا حصہ ہے، تشکیل، لاتشکیل کا حصہ ہے، اسی طرح محدود، لامحدود کا حصہ ہے۔ کائنات مکمل اسرار ہے۔ اسے سمجھنے کے لیے انسان نے اپنی دنیا بنائی، یعنی اپنے حدود متعین کیے۔ تین شرطیں قائم کیں۔ زمان، مکان اور تعداد/مقدار۔ یہ ہمارے وسیع ترین فلسفیانہ تصورات ہیں۔ فرض کر لیا گیا کہ ہمارا ذہن جو بھی خلق کرے گا، انھی کی روشنی میں خلق کرے گا۔ جس طرح سب سے وسیع تصور میں بھی زمان کو مکان سے الگ کیا گیا، اسی طرح ہمارا ذہن چھوٹی چھوٹی چیزوں میں بھی فرق قائم کرتا ہے۔ یہ فرق شناخت کے لیے قائم کیا جاتا ہے۔ تمیز کا یہ احساس حضرت انسان کی وسیع ترین بصیرت کا نتیجہ ہے۔ ایک صنف کو دوسری صنف سے، ایک جذبے کو دوسرے جذبے سے، ایک تجربے کو دوسرے تجربے سے اور ایک پیرایے کو دوسرے پیرایے سے انھی بنیادوں پر الگ کیا جاتا ہے۔ غزل کے دو شعروں میں انفراد واختلاف کے تعین کا سرا بھی یہیں سے ملتا ہے۔ اظہار میں درجہ بندی کا پہلو بھی یہیں سے فراہم ہوتا ہے۔ جیسے شعر اور نثر کا فرق۔ تخلیقی بیانیہ اور توضیحی بیانیہ کا فرق۔ شاعری اور نثر میں کیا فرق ہے؟ یہ ایک طویل بحث ہے۔ مختصراً، وسیع تر تصور میں غیر معروضی اور استعاراتی بیانیہ شاعری (غزل، نظم، ناول، افسانہ وغیرہ) ہے۔ جبکہ معروضی، معلوماتی، توضیحی اور صحافتی بیانیہ نثر ہے۔ اگر غزل کی ہیئت میں ریاضی اور منطق کے اصول بیان کیے جائیں تو بحر میں ہونے کے باوجود، یہ بیانیہ شاعری نہیں بن پائے گا۔ اسی طرح اگر ایک پیرا گراف استعاراتی بیانیہ کا حامل ہے تو اسے شاعری کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں ہونا چاہیے۔ بس استعاراتی فضا میں تکرار اور تسلسل شرط ہے۔

شاعری کی زیادہ تر تنقید موضوعاتی اور ہنگامی مسئلوں میں اس لیے الجھ جاتی ہے کہ وہ صنف کے وجودیاتی مسائل کو نظرانداز کر دیتی ہے۔ فی الحال غزل کی ہیئت، اس کے متعلقات اور امکانات کا مطالعہ مقصود ہے۔ اردو غزل

ہند اسلامی یا ہند ایرانی تہذیب کی دین ہے۔(اس صنف کا زیادہ تر رواج موجودہ حیثیت کے ساتھ اول ایران میں اور کوئی ڈیڑھ سو برس سے ہندوستان میں ہوا ہے.... حالی)۔(3)۔ گویا اردو غزل نے تین سو سال سے کچھ زائد کا سفر طے کر لیا ہے۔ عرب میں معراجِ شاعری قصیدہ تھی۔ ایران میں بھی شاعری کا آغاز قصیدے سے ہوا۔ ''ابتدا میں غزل جوش طبع سے نہیں بلکہ اقسام شاعری کے پورا کرنے کی غرض سے وجود میں آئی۔ قصیدہ کی ابتدا میں عشقیہ اشعار کہنے کا دستور تھا، اس حصہ کو الگ کر لیا تو غزل بن گئی، گویا قصیدہ کے درخت سے ایک قلم لے کر الگ لگا لیا۔'' (4) جس طرح اردو غزل کا باوا آدم ولی دکنی کو تسلیم کیا جاتا ہے، اسی طرح رودکی کو فارسی غزل کا باوا آدم قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے عہد میں غزل نے مستقل صنفی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ قصیدے کے عناصر غزل میں بھی پائے جاتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ یہاں یہ عناصر پہلو بدل لیتے ہیں۔ دونوں کا بنیادی مقصد مدح ہے۔ ایک میں بادشاہ اور امرا کی مدح کی جاتی ہے، دوسرے میں محبوب/معشوق کی تعریف مقصود ہوتی ہے۔ اس ضمن میں مبالغہ بیان کا بنیادی عنصر ٹھہرتا ہے۔ جب تک بادشاہت اور دربار کا وجود باقی تھا، قصیدے کو مرکزی صنفی حیثیت حاصل رہی۔ شاہ کی شجاعت، عدل، اقتدار اور سخاوت کے قصیدے پڑھے جاتے رہے۔ قصیدہ گو پر داد و تحسین کے ڈونگرے اور زر و گوہر کی بارش ہوتی رہی۔ قدر دانی اور مسابقت اسی صنف سے تھی۔ اقتدار کا خوف، غلامی اور جنگ و جدل کے ماحول نے عشقیہ واردات کے بیان کو پنپنے نہ دیا۔ تشبیب میں عشق کے پہلوؤں کا بیان تفریحِ طبع کے لیے تھا۔ سلطنت فتح کرنے کا جنون اور جنگی جذبات کا زور جب تھما تو جذبۂ عشق اور تصوف کی راہ دنیا کی بے ثباتی کی طرف ذہن مائل ہوا۔ ان موضوعات اور ان سے پیدا ہونے والے مضامین کے لیے غزل سے بہتر صنف نہ تھی۔ بقول شبلی نعمانی؛ غزل کی ترقی کی تاریخ تصوف سے شروع ہوتی ہے۔ ہندوستان میں خسرو جیسے عاشق فقیر نے فارسی غزل کو نیا مزاج دیا۔ یہ اتفاق ہے کہ اردو شاعری کا تاریخی ابتدائیہ خسرو ہی نے لکھا۔

غزل کے صنفی جواز کے لیے اس کے صنفی سرچشمے پر غور کرنا چاہیے۔ قصیدے کی تشبیب میں شاعر تخلیقی آزادی کا استعمال زیادہ کرتا ہے۔ گریز، مدح، حسن طلب اور دعا؛ یہ سب ایک خاص مرکز سے تخاطب کے وسائل ہیں جہاں قادرالکلامی تو ثابت ہو جاتی ہے، لیکن تشکیل اپنی لا تشکیل کی سمت بڑھنے کے بجائے لفظوں اور تراکیب کی چکاچوندھ میں الجھ کر رہ جاتی ہے جس کے سبب معنی گنجینۂ معانی کا طلسم نہیں بن پاتا۔ شاعری روح کی سرشاری، باطن

کی دریافت اور ذات کا نور نہیں بن پاتی۔ لغت میں تشبیب کا مفہوم آگ روشن کرنا ہے۔ چونکہ تشبیب قصیدے کے ابتدائیے کو کہتے ہیں، اس لیے آگ روشن کرنے کا مفہوم سیاق کو جواز عطا کرتا ہے۔ محفل سخن میں شعر خوانی کا آغاز شمع روشن ہو جانے کے بعد ہی ہوتا ہے۔ اس تناظر میں متکلم کے ساتھ مخاطب کی شرکت بھی واضح ہو جاتی ہے۔ چونکہ یہاں متن اور معنی کے ساتھ نئے سیاق خلق کرنے والے عناصر بھی موجود ہیں، اس لیے یہ پہلو اظہار کو تخلیقی اظہار کی سطح پر نہ صرف بامعنی بناتا ہے، بلکہ لفظ کی جدلیات اور معنی کی امکانی صورت حال کو بھی روشن کر دیتا ہے۔ تخلیق کی یہ آزادی دنیا جہان سے مضامین ڈھونڈ کر لاتی ہے۔ (شعرا کی اصطلاح میں) تشبیب کا ایک مفہوم قصیدے کی ابتدا میں عاشقانہ مضامین نظم کرنا یا جوانی کے زمانے کا ذکر کرنا ہے۔ غزل کا لغوی مفہوم بھی سخن بازناں گفتن یا عورتوں سے باتیں کرنا ہے۔ اس پس منظر میں کلاسیکی غزل کے موضوعات، مضامین، کردار، لفظیات اور، رسومیات کے پہلو بہ پہلو علمیات کا جائزہ لیا جائے تو غزل کی صنفی اساس کا ایک فلسفیانہ جواز آسانی سے فراہم ہو جاتا ہے۔ اردو میں غزل کی صنف فارسی سے آئی۔ کچھ لوگ شکایت کرتے ہیں کہ کلاسیکی اردو غزل فارسی غزل کا چربہ ہے۔ وہ نقل کی اس سطح کو موضوع، اسلوب، رسوم، استعاروں اور علامتوں تک پہنچاتے ہیں۔ عشق کے متعلقات اور اضافی تصورات بھی فارسی سے اردو میں منتقل ہوئے لیکن اردو شاعروں نے غزل کی علامتوں کو جام و مینا، گل و بلبل، ساقی و میخانہ، ہجر و وصال وغیرہ تک محدود نہیں رکھا۔ انھوں نے نئی راہیں پیدا کیں۔ تصوف، فلسفہ اور بے ثباتی دنیا کے مضامین سے اردو غزل میں بڑی تہہ داری پیدا ہوئی۔ اردو نے فارسی سے غزل کی صنف کو مستعار لیتے وقت اس کے اصول اور، رسوم بھی مستعار لیے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اردو میں یہ صنف غزل نہ ہو کر کچھ اور ہوتی۔ اور یہ کوئی فلسفیانہ قضیہ نہیں، بہت سامنے کی بات ہے۔ اردو میں شروع سے قصیدہ اور غزل پہلو بہ پہلو چلتے رہے۔ قصیدہ گوئی کے زوال کا تاریخی پس منظر ہے۔ جبکہ غزل آج ہمارے شعری اظہار کا مرکزی وسیلہ بن گئی ہے۔ پہلا غزل گو کون تھا اور غزل قصیدے سے کب الگ ہوئی، اس قضیے میں الجھنے سے بہتر ہے کہ اس سوال پر غور کیا جائے کہ ایک نئی صنف کی ضرورت کیوں پڑی؟ جواب تخلیق کے تصور اور تخلیقی آزادی کے میلانات میں پوشیدہ ہے۔ غزل پُر تصنع مقصدی اظہار کے بجائے تخلیق کے فطری بہاؤ کی زائیدہ ہے۔ اسی لیے اس میں ضرورت اور مقصد کے بجائے تخلیقی آمادگی کا تقاضا غالب ہے۔ اس کا طرز وجود عقلِ کلّی کی کلّی توانائی کے تخلیقی استعمال و اظہار پر قائم ہے۔

شاعری میں اظہار کا وسیلہ زبان ہے۔اور زبان اظہار کا نامکمل وسیلہ ہے۔اسی لیے جذبے اور احساس کو ظاہر کرنے کے لیے مصوری، موسیقی اور، رقص جیسے وسائل کا استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ جذبات واحساسات کو الفاظ میں منتقل کرنا معرکہ سر کرنا ہے جہاں لفظ خیال کی ترجمانی میں اکثر ٹھوکریں کھاجاتا ہے۔الفاظ تخیل کا ساتھ نہیں دے پاتے۔شاعر کہنا کچھ چاہتا ہے، کہہ کچھ جاتا ہے۔یعنی تخلیقی اظہار ایک ناتمام سلسلے کا نام ہے۔ تخیل ابہام پیدا کرتا ہے اور ابہام زبان کی شفافیت پر سوال اٹھاتا ہے۔اب اظہار پر قدرتِ کاملہ کا تصور فرسودہ ہو چکا ہے۔چونکہ تخلیق کے بنیادی محرکات غیر معروضی ہیں،اس لیے اس کو گرفت میں لینے والی زبان بھی غیر معروضی ٹھہرتی ہے۔یعنی تخلیق، زبان کے مجازی کردار سے مکالمہ کرتی ہے۔غزل اختصار اور اشاروں کا فن ہے۔اس لیے اسے تشبیہ، استعارہ، علامت اور ابہام کے دیگر وسائل سے دلچسپی ہے۔مجاز معنی سے تجاوز کرنے کا نام ہے اور غزل میں معنی آفرینی کمالِ شاعری کہلاتی ہے۔

عشق غزل کا بنیادی موضوع ہے۔عشقیہ عناصر کی لطافت کو تغزل کہا گیا ہے۔ سلیم احمد نے غزل کے عشق کو ٹھیٹ جنس کی پیداوار کہا ہے لیکن یہ جنس حیوانی نہیں،انسانی تہذیب کی نمائندہ ہے۔اردو غزل نے اس عشق کو ہوس کے دائرے سے نکال کر جذبے کی لطافت اور جمالیات کا محور بنادیا ہے۔ جنسی جذبہ حسن کی تلاش اور تکمیلِ ذات کے تصور سے وابستہ ہو گیا ہے۔اردو غزل میں جنسی جذبے کی شدت کے ساتھ عام زندگی کے معاملات بھی در آئے ہیں جن سے اس صنف کے فکری دائرے میں وسعت، ہمہ گیری اور توازن پیدا ہو گیا ہے۔فارسی کی ابتدائی شاعری عشقیہ جذبے کی سرشاری میں محو تھی، ہمارے شاعروں نے اسے دل اور دلی کا مرثیہ بنادیا۔مرثیہ نہ سہی،اس میں حیات و کائنات کے مسائل ضرور در آئے ہیں۔اردو کا شاعر ایک شعر میں ایک تجربے کے حوالے سے کئی تجربے بیان کردینا چاہتا ہے۔یعنی اس کی فکر کسی ایک جذبے کو ابھارنے کے بجائے کئی پہلوؤں کی دریافت اور کئی مسائل کے ادراک میں لگ جاتی ہے۔اردو غزل پُر شکوہ خیالات کے ساتھ حقیر اور معمولی جذبے کو بھی تخلیقی پیرایہ عطا کرتی ہے۔میر صاحب کی خواص پسندی اپنی جگہ، لیکن گفتگو تو ان کی عوام ہی سے تھی۔اگر از دل خیزد بر دل ریزد کا معاملہ ہو تو کسی صنف کے مقبول ہونے میں کلام کیسے ہو سکتا ہے؟غزل کی مقبولیت کے باوجود اس کے صنفی/وجودیاتی مسئلوں پر اعتراضات کیے جاتے رہے ہیں۔اس ضمن میں حالی، عظمت اللہ خان اور کلیم الدین احمد قریب کے نام ہیں۔ان سب سے پہلے غالب

نے تنگنائے غزل کا شکوہ کیا تھااور بیان کے لیے کچھ اور وسعت کا تقاضا کیا تھا۔ غزل پر سب سے بڑا، اعترض اس کے انتشار پر ہے۔ یعنی اس کا ہر شعر دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ اسی بنیاد پر کلیم الدین احمد نے اسے 'نیم وحشی صنف سخن' کہا تھا۔ کلیم صاحب نے یونانی شعریات/قدیم مغربی شعریات کے اصولوں پر غزل کا مطالعہ کرنا چاہا اور ناکام ہوئے۔ انھوں نے اس صنف کو 'کثرت میں وحدت' کے اصول پر پڑھا۔ یعنی خیالات کو ابتدا، وسط اور انتہا/انجام کی زنجیر میں مربوط ہونا چاہیے۔ علت اور معلول کے درمیان جزئیات کا بیان ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے غزل سے یہ توقع نہیں باندھی جاسکتی۔ ہمارے یہاں سلیم احمد نے ان اعتراضات کا مدلل جواب دیا ہے اور غزل کو 'وحدت میں کثرت' کی صنف قرار دیا ہے۔ یعنی غزل کا ایک شعر اپنے اندر فکر اور جذبے کا ایک سلسلہ رکھتا ہے۔ یعنی غزل کی شاعری کل کے تنوع کی تخلیق ہے۔ یہاں ایک چھوٹی سی اکائی (شعر) میں کائنات بند ہے۔ غزل کے الگ الگ اشعار مجموعی طور پر اپنی روایات کی زندہ وحدت ہیں۔ غزل کا حسن اس کی ساخت کے انتشاری پہلو میں ہے۔ ایک ساتھ اس قدر تنوع کسی اور صنف میں نظر نہیں آتا۔ اس کا سبب شعریات میں اس کی وجودیاتی تشکیل ہے۔

غزل کی شعریات کے چند بنیادی سوالوں پر غور کرنا ضروری معلوم پڑتا ہے۔ یعنی شعر اگر غزل کی اکائی ہے تو یہ بنتا کیسے ہے؟ اس کا طرز وجود کیا ہے؟ اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ اس کی علمیات کے ذرائع کیا ہیں؟ شعر کی تنظیم مختلف عناصر کا مربوط نتیجہ ہے۔ یعنی تخلیقی ڈھانچہ شعریات کا انکشاف ہے۔ شعر کی ہیئت غزل کے صنفی وجود سے پہلے قصائد میں موجود تھی۔ شعر کو بیت اور فرد بھی کہتے ہیں۔ شعر کی ساخت دو موزوں و مخیل مصرعوں پر مبنی ہوتی ہے۔ ایک مصرع کم سے کم دو رکن پر مشتمل ہوتا ہے۔ یعنی ایک شعر میں کم سے کم چار ارکان ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں غزل کے وجودیاتی تصورات کو نشان زد کیا جائے تو شعر کہنے کے لیے سب سے پہلے چند بامعنی الفاظ کی ضرورت پڑے گی۔ انھیں جوڑنے کے لیے 'ربط' کا سہارا لینا پڑے گا۔ خیالی ارتباط کے ساتھ آہنگ میں ربط قائم کرنے کے لیے وزن و بحر سے کام لینا پڑے گا۔ غزل کے قیام کی آخری شرط قافیہ ہے۔ ردیف قافیے کے بغیر قائم نہیں ہوتی۔ ردیف سے خوش آہنگی اور، روانی پیدا ہو جاتی ہے۔ مضمون آفرینی، معنی آفرینی (ایہام، رعایت، مناسبت)، خیال بندی، کیفیت وغیرہ کلاسیکی شعر کے علمیاتی تصورات ہیں۔ یہ تصورات نئی لفظیات و تراکیب کے ساتھ جدید غزل کے لیے بھی اتنے ہی کارآمد ہیں، جتنے کلاسیکی غزل کے لیے۔ شعر کے یہ سارے اجزا ہند اسلامی تہذیب کا شعری ورثہ ہیں۔

ریختہ سرزمین ہند پر مسلمانوں کی آمد کا نتیجہ ہے۔ ریختے میں استادی اور غزل کا عروج عربی، فارسی، بھاشا اور مقامی اثرات کے امتزاج کے سبب ہوا۔ جب ہند اسلامی تہذیب کے دائرے میں انگریزی نوآبادیات داخل ہوئی تو فکری منظر نامہ بدلنے لگا۔ کلاسیکی غزل پر اعتراضات کا سرا یہیں سے ملتا ہے۔ قوم اور شاعری کی اصلاح کی ضرورت محسوس کی جاتی ہے۔ اس موقعے پر حالی اپنے مقدمے کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں۔ محمد حسین آزاد اپنے لیکچرز میں نظم کی وکالت کرتے ہیں اور جدت اور ترقی کی کنجی انگریزی ادب کو بتاتے ہیں۔ ان سرگرمیوں کے شعوری و غیر شعوری سیاسی ایجنڈوں کا پردہ فاش ہو چکا ہے، لیکن ان کے نتیجے میں جو نوآبادیاتی ڈسکورس قائم ہوا، وہ بحث و تمحیص کی طرف ہمیں راغب کرتا رہتا ہے۔ حالی کی نیت پر شک نہیں کیا جا سکتا۔ بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ وہ آرٹ کو بھی اخلاقی نظریے کی عینک سے دیکھتے ہیں اور اردو کے قدیم شعرا کے دیوان کو 'جھوٹ کے پوٹ اور تصنع کے دفتر' قرار دیتے ہیں جس کی ایک شدید مثال 'مدو جزر اسلام' میں موجود ہے:

گنہ گار واں چھوٹ جائیں گے سارے
جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے

شاعری؛ فکر، فلسفے اور جمالیات کے سرچشموں سے پھوٹی چنچل ندیوں کی طرح ہے جو اپنے راستے خود بناتی ہے، اور ضرورت پڑنے پر بدل بھی لیتی ہے۔ فارسی تاریخِ نظم کے مقابلے نظمِ اردو کی تاریخ کا معاملہ مختلف ہے۔ اردو میں قصیدے کا ایک ہی عظیم شاعر ہے۔ سودا۔ جبکہ غزل میں کئی بڑے نام ملیں گے۔ اردو میں غزل قصیدے کے پہلو بہ پہلو قائم ہوئی ہے۔ میر غزل کا پہلا عظیم شاعر ہے۔ ولی، میر اور غالب تک کا عہد کوئی خوشحال، ٹھہرا ہوا، اور اطمینان بخش نہیں تھا۔ خارج میں سیاسی بحران تھا اور داخل میں ذات کا بحران۔ اردو غزل شاہی جھولے میں نہیں پلی۔ اسے تو ولی اور میر جیسے فقیروں نے سینچا۔ ایک طرف بادشاہت حکومت و اقتدار کا ادارہ تھی تو دوسری طرف 'تصوف' صبر، قلندری، جرأت، بے ثباتی اور زمینی وابستگی کا ادارہ بن چکا تھا۔ غزل زمانے کے سرد و گرم دیکھ رہی تھی۔ دہلی کا تاراج ہو کر اجڑنا اس کے سامنے تھا۔ میر:

چشم خوں بستہ سے کل رات لہو پھر ٹپکا
ہم نے سمجھا تھا کہ اے میر یہ آزار گیا

پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفسی میری

میں ضبط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا

معاشرتی نظام بدل رہا تھا۔ بادشاہت سمٹنے لگی تھی۔ بے ثباتی دنیا کے احساس میں شور اور بلند آہنگی ڈھل چکی تھی، لیکن وہ میر ہی تھا جسے نیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی محسوس ہو رہی تھی۔ لب کی نازکی، گلاب کی پنکھڑی کی سی معلوم ہوتی تھی۔ ایک سطح پر اس نے عشق کو مابعد الطبیعیاتی بنا دیا تھا، لیکن یہ کارنامہ تو بڑا شاعر ہی انجام دیتا ہے، جس کی آنکھیں کھلی ہوتی ہیں۔ جس کے یہاں باطن/عشق کا نور ہوتا ہے اور خارج کے بحران کا ادراک بھی، لیکن اس روایت کا کیا کریں جس سے ہزاروں شاعر بندھے ہوئے تھے۔ جن کے لیے غزل 'سخن بازناں گفتن' ہی تھی۔ اس میدان میں مسلسل جو 'نازک خیالی' کے نزلے کا شکار ہوئے جاتے تھے۔ جن کی نظر کنگھی، چوٹی، مسی، موباف، کمر، زلف اور رخسار سے ہٹنے سے قاصر تھی۔ جن میں سے کچھ امرد پرستی کے بھی شکار تھے۔ ان کی معراج تو یہی تھی:

زلف لٹکا کے وہ جس دم سر بازار چلا

ہر طرف شور اٹھا مار چلا مار چلا

غالب کے یہاں ایک سراپا ناز کے دھول دھپے کا ذکر تو ہے، لیکن مومن اور حسرت سے قبل معشوق کے لیے مذکر ہی کا صیغہ استعمال ہوتا تھا۔ تذکیری صیغے میں یہ تمیز ہی نہ تھی کہ معشوق مرد ہے یا عورت۔ غالب سے پہلے کے شاعروں پر جو گزرتی رہی، رقم کرتے رہے۔ غالب نے رقم کرنے سے پہلے بھی سوچا، رقم کرنے کے دوران بھی اور رقم کرنے کے بعد بھی۔ بقول شخصے: غالب سے پہلے کی شاعری دل والوں کی دنیا تھی، غالب نے اسے ذہن عطا کیا۔ کلیم الدین احمد نے میر کو گہرائی اور غالب کو وسعت و تنوع کا شاعر قرار دیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ غالب سوچتا بہت ہے۔ وہ فلسفی نہیں ہے، لیکن فلسفیانہ مزاج رکھتا ہے۔ یہاں قاری کی نارسائی تخیّل کی گرہ کشائی میں لگ جاتی ہے۔ غالب کے یہاں زندگی کے ساتھ شاعری بھی پیچیدہ ہوئی۔ سرسید کی روشن خیالی کی تحریک کے بعد جیسے جیسے نئے نظریات سامنے آتے گئے، اظہار اور تفہیم کی سطح پر تبدیلی آتی گئی۔ اقبال کے تیور میں غالب کی طرح تفکر ہے اور شعریت بھی، لیکن وہ انسان، کائنات اور خدا سے مکالمے کی تثلیث قائم کر رہے تھے۔ ترقی پسند ادبی تحریک کے نتیجے میں مارکسیت اور

اشتراکیت زیر بحث آئیں۔ غزل میں بھی سیاسی اور انقلابی رنگ در آیا۔ایک سطح پر ناصر کاظمی کی شاعری تقسیم ہند کا نوحہ بن گئی۔ پھر جدیدیت نے سر اٹھایا۔ کہا گیا کہ جدت تکرار سے بہتر ہے۔اس بنیاد پر نئے نئے تجربے کیے گئے۔

ریختہ کی تاریخ سے غزل کی تاریخ تک کی مختصر گفتگو سے دو نمایاں نتائج نکالے جاسکتے ہیں:

- آغاز تاحال، غزل کی تاریخ بتاتی ہے کہ اس کی فنی/وجودیاتی ساخت میں تبدیلی ممکن نہیں۔
- جتنی بھی تبدیلیاں آئی ہیں ان کا تعلق اسلوب اور فلسفہ/علمیات سے ہے۔علمیات کا مسئلہ یہ ہے کہ اس میں بہت سے ضمنی پہلو نکل آتے ہیں۔

پہلے نتیجے کے تناظر میں غزل آج بھی ہمارے لیے ادبی سر گرمی، فنی طریق کار اور شعریات کا انکشاف ہے۔ جبکہ دوسرے نتیجے کی روشنی میں اخلاقی غزل، ترقی پسند غزل، جدید غزل اور اب مابعد جدید غزل کا تصور قائم ہوا ہے۔ اس طرز پر اور بھی قسمیں بنائی جاسکتی ہیں۔ نسائی/تانیثی غزل، اینٹی غزل، شہری غزل، دیہاتی غزل، ماحولیاتی غزل وغیرہ۔ یہ سلسلہ کبھی ختم نہیں ہوگا۔ یعنی تبدیلی علمیاتی، ذوقی اور اقداری سطح پر آئی ہے۔ غزل کی وجودیات کا ہیئتی اور فکری ڈھانچہ تبدیل نہیں ہوا، یعنی جن عناصر سے کوئی شعر تشکیل پاکر مربوط ہوتا ہے، من و عن وہی عناصر دوسرے کسی شعر میں نہیں پائے جاتے۔ ہیئت کی سطح پر دیکھا جائے تو بحر اور ارکان کی تعداد میں تو مماثلت ہوسکتی ہے لیکن صوتی، سمعی، صوری یا بصری سطح پر ہر ادبی ہیئت دوسری تخلیقی ہیئت سے مختلف ہوتی ہے۔ یعنی ہیئت کی وجودیات نہیں بدلتی۔ ایک شعر کی تشکیل میں جو کلیدی الفاظ و معانی کام کرتے ہیں، ہو بہو وہی الفاظ و معانی/فکر و خیال کسی دوسرے شعر میں نہیں پائے جاتے۔ یعنی ہر شعر کا بنیادی/مرکزی خیال قائم رہتا ہے۔ کنگھی چوٹی والے امیر مینائی کا شعر ہے:

وصل ہو جائے ابھی حشر میں کیا رکھا ہے
آج کی بات کو کیوں کل پہ اٹھا رکھا ہے

وجودیاتی سطح پر پہلی نظر ہیئت پر پڑتی ہے۔ چند بامعنی الفاظ میں قواعد کی پاسداری کے ساتھ ربط قائم کیا گیا ہے جس کے نتیجے میں دو بامعنی مصرعے وجود میں آئے ہیں۔ ہر مصرعے کی تعمیری بنیاد ایک خاص وزن (ارکان کی تکرار) پر ہے۔ وزن کو خاص کہنے سے مراد یہ ہے کہ اس کا کوئی نام متعین کیا گیا ہے یعنی وہ بحر میں ہے۔ یعنی وزن بحر سے خارج

نہیں۔ تقطیع کرنے پر شعر کا یہ وزن حاصل ہوا۔ فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن۔ یہ ارکان بحر رمل کے ہیں۔ چونکہ ارکان کی تعداد دونوں مصاریع میں کل آٹھ ہے، اس لیے یہ شعر مثمن کہلائے گا۔ چونکہ شعر کے ارکان پر زحاف کا استعمال ہوا ہے۔ اس لیے یہ بحر اب سالم کے بجائے مزاحف کہلائے گی۔ سب سے پہلے زحاف کے لیے 'خبن' کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ یعنی سالم رکن فاعلاتن سے دوسرا حرف گرا دیا گیا تو فعلاتن حاصل ہوا۔ جسے مخبون کہیں گے۔ مزاحف رکن فعلاتن پر 'حذف' نامی زحاف کو کام میں لایا گیا ہے، یعنی رکن کے آخری 'سبب خفیف' کو گرانا پڑا ہے جس کے نتیجے میں فعلن حاصل ہوا ہے۔ یہ رکن محذوف کہلائے گا۔ ارکان کے اس مناسب آہنگ سے بڑی روانی محسوس ہوتی ہے۔ خیر یہ تو وجودیات کا عروضی مسئلہ ہے لیکن شاعری کا کوئی بھی مطالعہ عروض کے مطالعے کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ اصل نکتہ یہ ہے کہ اس شعر کی بحر تو من و عن کسی دوسرے شعر میں استعمال کی جاسکتی ہے لیکن اس کی صوتی اور بصری ساخت کو ہو بہو کسی دوسرے شعر میں نہیں دہرایا جاسکتا۔ یہ ممکن ہے کہ دو شعروں کی بحر، قافیہ اور مضمون یکساں ہو، لیکن تخلیقی برتاؤ میں تبدیلی ضرور واقع ہوگی۔ ایک ہی مضمون پر ایک سے زائد اشعار ممکن ہیں لیکن تخلیقی برتاؤ ہر شعر میں مضمون کے ایک مختلف پہلو کو ظاہر کرے گا، یعنی ایک ہی مضمون کئی پہلوؤں سے باندھا جاسکتا ہے۔ تخلیقی برتاؤ کا یہی عمل اسلوبیات کہلاتا ہے۔ معنوی سطح پر شعر کی بنیاد کسی نہ کسی موضوع یا اس کے مضمون پر ہوتی ہے۔ کسی موضوع یا اس کے کسی ضمنی پہلو سے معنی پیدا کیا جاتا ہے تو ایک نوع کا بیانیہ خلق ہوتا ہے۔ بیانیہ خلق ہوتا ہے تو اس سے دو طرح کی باتیں یعنی وجودیاتی اقوال اور علمیاتی (فلسفیانہ، سماجی، سیاسی، مذہبی وغیرہ) اقوال حاصل ہوتے ہیں۔ مثلاً وجودیاتی اقوال یوں اخذ کیے جاسکتے ہیں:

> عاشق محبوب کے عشق میں گرفتار ہے اور وصل کا طالب ہے۔ وفورِ شوق کا عالم یہ ہے کہ فوری وصل کا تقاضا شدت اختیار کرچکا ہے۔ حشر کے معانی قیامت، شور وغل، ہنگامہ، فتنہ، بربادی اور آفت کے ہیں۔ انتہا/انجام کے معنی میں بھی یہ لفظ استعمال ہوتا ہے۔ روزمرہ میں حشر 'منفی حالت' کے معنی میں بھی بولا جاتا ہے۔ شاید محبوب یہ کہنا چاہتا ہے کہ وصل کے لیے عشق کا جذبہ ابھی خام ہے۔ اسے پختہ ہونے کے لیے وقت درکار ہے۔ یعنی عشق جب اپنی انتہائی منزل کو پہنچ جائے تو وصل بھی نصیب ہو

جائے۔ایک ضمنی پہلو یہ نکلتا ہے کہ محبوب کو عاشق کا امتحان مقصود ہے۔حشر کا ایک
مفہوم حساب کتاب بھی ہے۔یعنی محبوب عاشق کے لگاؤ اور تڑپ کو ہر طرح سے جانچ
پرکھ لینا چاہتا ہے۔اس لیے وصل کے بجائے وہ فراق پر قائم ہے۔دوسری طرف
عاشق کو اپنے عشق کی صلابت پر اعتماد ہے جس کی بنیاد پر وہ جاننا چاہتا ہے کہ وصل ابھی
کیوں ممکن نہیں؟کیا وصل اس دن نصیب ہوگا جس دن وہ پوری طرح برباد ہو جائے
گا؟

اس طرز پر اور بھی وجودیاتی پہلو دریافت کیے جا سکتے ہیں۔یہ سارے اقوال مجموعی طور پر کسی دوسرے شعر میں نہیں پائے جا سکتے۔اور اگر پائے گئے تو وہ شعر ماقبل شعر سے مختلف نہیں بن پائے گا۔البتہ ہماری تنقیدی روایت میں اس حرکت کے لیے ایک مشہور اصطلاح 'سرقہ' موجود ہے۔اب شعر مذکور کے علمیاتی پہلوؤں پر بھی غور کر لیا جائے۔یہ پہلو معنی کی تقلیب پر قائم ہے۔ہمارے کلاسیکی شاعر استعارہ کے بجائے مضمون تلاش کرتے ہیں اور مضمون آفرینی کے لیے معنی آفرینی کے وسائل کا استعمال کرتے ہیں۔اس طرح استعارہ اور مجاز کے دیگر عوامل اس عمل کا خود بخود حصہ بن جاتے ہیں اور کثرت تعبیر کے لیے راہ ہموار کر دیتے ہیں۔شعر مذکور کے علمیاتی اقوال اخذ کرنے کے لیے قاری تانیثی قرأت، تصوف، مذہب، فلسفۂ ذات، سیاست اور سماجیات جیسے نظریات کا اطلاق کر سکتا ہے۔محمد حسن عسکری اس شعر کی تعبیر مذہب کی رو سے کرتے ہیں: ''کیا یہ شعر رویت باری تعالیٰ کے مسئلے سے نہیں نکلا؟۔''(5)
ساقی فاروقی کا شعر ہے:

ترے وصال کی خوشبو سے بڑھتی جاتی ہے
نہ جانے کون سی دیوار درمیان میں ہے

کلاسیکی شعریات میں ہجر اور وصال کے شعری تصورات نے تضاد کے توسط سے متنوع مضامین پیدا کیے ہیں۔ عاشق کو محبوب کا وصال میسر نہیں۔یہ اس شعر کا مضمون ہے۔اس کے وجودیاتی اقوال ماقبل شعر کے طرز پر برآمد کیے جا سکتے ہیں۔اس شعر کی علمیاتی تعبیر کئی طرح سے ممکن ہے۔کس کے وصال کی خوشبو؟محبوب سے، وطن سے، خدا سے؟متکلم کون ہے؟عاشق، محب وطن(جو وطن سے دور قید کی زندگی گزار رہا ہے۔)، صوفی، فلسفی۔علیٰ ہذالقیاس۔ دیوار یہاں رقیب/غیر کا وجودیاتی استعارہ ہے، لیکن علمیاتی سطح پر یہ زمانہ، انا، مغالطہ، بدگمانی، مذہب، قبیلہ، نسل، زبان اور اس کی نارسائی، جغرافیائی سرحد وغیرہ کا استعارہ ہو سکتی ہے۔علمیاتی تعبیروں پر اصرار نہیں کیا جا سکتا، لیکن وجودیاتی

تصور سے انکار ممکن نہیں۔یعنی اس شعر میں 'دیوار' کا بنیادی/اصلی مفہوم رقیب/غیر ہے۔اضافی تصورات ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں۔جدید غزل میں بعض شعرا نے کلاسیکی مضامین کی روایتی ساخت کو الٹ کرر کھ دیا ہے:

سنگ اٹھانا تو بڑی چیز ہے اب شہر کے لوگ
آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھتے دیوانے کو
(احمد مشتاق)

یہ کیا کہ ایک طور سے گزرے تمام عمر
جی چاہتا ہے اب کوئی تیرے سوا بھی ہو
(ناصر کاظمی)

اس سے بچھڑتے وقت میں رویا تھا خوب سا
یہ بات یاد آئی تو پہروں ہنسا کیا
(محمد علوی)

ان شعروں میں روایت کا معکوسی چہرہ ہے۔دیوانے پر سنگ اٹھانا، روایت ہے، لیکن پہلے شعر میں روایت دم توڑ دیتی ہے اور ایک نیا تصور قائم ہوتا ہے جس میں دیوانے کو بے کار، بے ضرر، اجنبی اور غیر ضروری کردار کی حیثیت سے پیش کیا جاتا ہے۔یہ کردار اس قدر غیر اہم ہے کہ شہر کے لوگ اس کی طرف آنکھ اٹھا کر بھی دیکھنا گوارا نہیں کرتے۔یہاں عشق اور دیوانگی کی روایتی تعریف پر سوال قائم ہوتا ہے۔آج کے سائبر عشق کے زمانے میں عشق کا ازلی تصور کیا معنی رکھتا ہے؟ناصر کاظمی اور محمد علوی کے شعر میں عاشق کو وصال میسر ہو چکا ہے۔روایت ہے کہ عاشق کو محبوب کا وصال نصیب نہیں ہوتا۔اس لیے کہ وصال عشق کی موت ہے۔عشق کی تڑپ ہجر میں ہے۔دونوں شعروں میں ہجر کے تصور کو آگے بڑھایا گیا ہے،اور وصل کے بعد پیش آنے والے نئے ہجر کو سیاق عطا کیا گیا ہے۔ناصر کاظمی کے شعر میں عاشق کی ترجیحات بدل رہی ہیں۔دوسرے معشوق کی طرف ذہن مائل ہو رہا ہے۔یہ بھی ممکن ہے کہ اپنے وجود کو پانے کے لیے اپنی ذات سے عشق ہو گیا ہے۔یعنی جدید غزل میں چپکے سے بطورِ کردار 'تنہائی' بھی داخل ہو گئی۔فرد کا وجودی اظہار ایک نئے اسلوب کی طرف مائل ہوا۔علوی کا شعر تھوڑا پیچیدہ ہے جس میں اپنی ذات کو نشانہ

بنایا گیا ہے۔ اپنی ذات کو مذاق بنانا، اس پر ہنسنا اور طنز کرنا، نئی غزل کا عمومی رویہ ہے۔ علوی کے شعر کی سادہ تعبیر یہ ہے کہ اس شے کو حاصل کرنے کی کوشش کی گئی جو اپنی تھی ہی نہیں۔ فاصلہ وصل سے پہلے کا ہو یا بعد کا، مضمون اور جمالیات کا سرچشمہ ہے۔ آج تخلیق کار کے ساتھ قاری کا بھی رویہ بدلا ہے۔ تجربوں اور ان کے برتاؤ کی تقلیب کے سبب متن کی تخلیق ہو یا اس کی تعبیر، دونوں کے نئے نئے زاویے روشن ہوئے ہیں۔

اوپر جو علمیاتی تعبیریں پیش کی گئی ہیں، وہ ناقص، ناکافی اور ادھوری ہو سکتی ہیں، لیکن ان تعبیرات کا مقصد صرف یہ دکھانا ہے کہ قرأت کے دوران قاری اپنے خارجی یا غیر ادبی حوالوں سے بھی معانی نکالتا ہے۔ ادبی روایت سے واقف باذوق قاری متن کے وجودیاتی/ادبی معانی کو نظر انداز کر سکتا ہے، اور نہ تخلیقی رویے اور شعری طریق کار کو پس پشت ڈال سکتا ہے۔ کلاسیکی غزل کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ شعر تخلیق کرنے کے جو فنی وسائل ہیں وہ اسالیب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ ایک عرصے تک ایہام کا چرچا رہا۔ پھر مضمون آفرینی، معاملہ بندی، نازک خیالی اور خیال بندی کا دور، رہا۔ جدیدیت نے جذباتی، تاثراتی اور کیفیاتی اظہار کے لیے تجریدیت کو فروغ دیا۔ ہر طرح کے تجربے کا استقبال کیا۔ جدیدیت میں تجربوں کا سب سے بڑا عملی حوالہ ظفر اقبال ہے۔ اس شخص کے یہاں آرٹ کبھی کرافٹ پر غالب آجاتا ہے اور کرافٹ کبھی آرٹ پر۔ اینٹی غزل اور نئی جمالیات کی تلاش میں جو لسانی توڑ پھوڑ کا عمل ہوا، اس سے پتا چلتا ہے کہ اظہار کی اسلوبیاتی آزادی پر قدغن نہیں لگائی جا سکتی۔ تجربے کی قبولیت اظہار کے بعد کا مسئلہ ہے۔ اس لیے تجربوں کے لیے ہمیشہ گنجائش رہنی چاہیے۔ جدید غزل کلاسیکی شعریات میں نئے رجحانات اور نئی روایات کا اضافہ ہے اور غزل کے معاملے میں اضافی پہلو ہمیشہ اضافی ہی رہے ہیں۔ نئی شعریات میں بھی غزل کی وجودیات اور اس کی صنفی روایت پر حرف نہیں آیا ہے۔ کلاسیکی غزل کے معنوی مسلمات/تصورات جدید غزل کے لیے نامیاتی/حرکی وحدت ہیں۔ آج بیان کی معنیاتی (تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل، کنایہ، علامت) اور بدیعیاتی (مراعات النظیر، تضاد، تکرار، حسن تعلیل، مبالغہ، تجرید، تجسیم) عناصر کی اہمیت اور اس کے مباحث میں اضافہ ہوا ہے۔ البتہ اب ایہام، تلمیح، تجنیس اور تاریخ کی صنعتیں کم استعمال ہوتی ہیں۔ معنی خیزی کے وسائل (مضمون آفرینی، معنی آفرینی، خیال بندی، کیفیت اور شور انگیزی) پر شمس الرحمن فاروقی نے خاص طور پر توجہ دی ہے۔ ان کی نظر ان تصورات کی تاریخ پر بھی ہے اور معاصر

تعبیر پر بھی۔ ہماری نسل کے لیے اس اعتراف میں فخر کا پہلو شامل ہے کہ ان کے قلم نے کلاسیکی شعریات کی معاصر تفہیم میں سب سے بڑا کردار ادا کیا ہے۔

قاضی افضال حسین نے اپنے مضمون 'کیا میر یہی ہے جو ترے در پہ کھڑا تھا' میں اس حقیقت کی جانب اشارہ کیا ہے کہ دنیا جہان کے ادبی تصورات کو آزما لینے کے بعد تنقید کے سامنے ایک بڑا سوال یہ ہے کہ ادبی متن کو اس کی مخصوص صنفی روایت کی روشنی میں پڑھا جائے۔ اس لیے کہ اس کے بغیر فن پارے کے ساتھ انصاف ممکن نہیں۔ انفرادی تجربے اور صنف کے تقاضوں کے ارتباط سے نتائج نکالنے کے لیے صنفی تنقید (Generic Criticism) کی طرف ہمارے نقاد پلٹ کر دیکھیں تو تعبیر کے غیر ادبی حوالوں میں الجھنے کے بجائے صنف کی صنفیت اور اس سے پیدا ہونے والے اصولوں کی روشنی میں شعر کو پڑھنا اور سمجھنا آسان ہو جائے گا۔

یہ باب غزل کے وجودیاتی اور علمیاتی مسائل کی طالب علمانہ تفہیم ہے۔ غزل ایسی 'وحشی' صنف سخن ہے کہ اس کی گرفت ڈھیلی نہیں پڑتی۔ اس کے سحر سے آزاد نہیں ہوا جا سکتا۔ بظاہر دو مصرعے، لیکن ان کی تاثیر روح تک اتر جاتی ہے۔ نہ جانے کتنی غزلیں کہی جا چکیں، کتنی غزلیں کہی جائیں گی، لیکن:

باتیں کہی کہی سی ہیں
پھر بھی نئی نئی سی ہیں

(محمد علوی)

حوالے

1. شمس الرحمٰن فاروقی، تعبیر کی شرح (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 2006)، 35
2. محمد حسین آزاد، نظم آزاد (لاہور، مفید عام پریس، 1899)، 4
3. الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2002)، 178
4. شبلی نعمانی، شعر العجم (اعظم گڑھ: دار المصنفین، شبلی اکیڈمی، جلد پنجم، 2007)، 34
5. محمد حسن عسکری، مجموعہ محمد حسن عسکری (لاہور، پاکستان، سنگ میل پبلی کیشنز، 1994)، 650

دوسراباب

جدیدیت

تاریخ، تصور اور صورت حال

جدیدیت بنیادی طور پر تصوّرِ کائنات میں تبدیلی کے مظاہر سے عبارت ہے۔ وسیع تر تناظر میں یہ فکریات اور طرز عمل کی سطح پر تہذیبی و ثقافتی رجحانات اور رویوں میں ایسی تبدیلی کی ترجمان ہے جو ماضی کو حال سے ہم رشتہ کر کے اسے با معنی بناتی ہے لیکن بطور اصطلاح 'جدیدیت' کا فکری سیاق مختلف ہے۔ اس تصور کو تاریخ، فلسفہ اور ثقافتی حوالوں میں تلاش کرنا چاہیے۔ یہ دراصل انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل (1890-1930) میں اٹھنے والی مغربی معاشرے کی وہ تحریک ہے جو تہذیبی سروکاروں کو موضوع بناتے ہوئے حقیقت پسندی کی قدامت پسند اقدار سے بغاوت کرتی ہے۔ ماضی کو صنعتی تناظر میں دیکھتے ہوئے یہ مروجہ اقدار کو رد کرتی ہے۔ مغرب سے اٹھنے والے اس موثر رجحان نے انسان کو روشن خیالی اور ارتقا پذیری کی خاطر اس کی داخلی قوتوں کی طرف مائل کیا تھا تاکہ سائنسی علوم، ٹکنالوجی اور عملی تجربات کی روشنی میں اپنے خارجی وجود کو از سر نو خلق کیا جا سکے۔ مغربی سماج میں اس رجحان کی جڑیں مختلف سیاسی، تہذیبی اور فنی (Artistic) تبدیلیوں میں پیوست ہیں۔ جدیدیت نے مذہب، سیاست، فلسفہ، مصوری، موسیقی، فن عمارت سازی اور ادب میں راہ پانے والی مختلف تہذیبی کارگزاریوں اور تحریکوں میں اصلاح کی گنجائشیں پیدا کیں۔ یہ تجارت سے فلسفے تک؛ وجود کے ہر پہلو کو تشکیک کی نظر سے دیکھتی ہے۔ فطرت انسانی، رشتے اور تعلقات کو از سر نو مرتب کرتی ہے۔ رومانویت کے رجحان کی طرح جدیدیت نے بھی مختلف شعبۂ حیات میں متنوع اثرات مرتسم کیے۔ جدیدیت کا نقطۂ آغاز کب متعین کیا جائے؟ اس پر مفکرین کے درمیان اختلافِ رائے ہے۔ بعض مفکرین کا خیال ہے کہ اس کے آغاز کا عمل 1860 سے قبل شروع ہو چکا تھا اور دوسری جنگ عظیم (-1945

1939)کے خاتمے تک اس کی شدت میں کمی آنے لگی تھی۔بنیادی طور پر جدید آرٹ کی ابتدا یورپ کے مرکزی شہروں لندن، میلان(اٹلی)، برلن (جرمنی)، سینٹ پیٹرس برگ(روس)، پیرس(فرانس)میں ہوئی تھی۔پہلی جنگ عظیم کے بعد 1940تک یہ ساؤتھ امریکہ اور ریاست ہائے متحدہ(امریکہ) کے مختلف شہروں میں مکمل طور پر پھیل گئی تھی۔اس رجحان نے یورپ اورامریکہ کی اکیڈمکس کو اپنے حصار میں جکڑ لیا تھا۔1960 کے بعد اسی سرزمین پر مابعدجدیدیت کی صورت حال نے اسے چیلینج کیا۔اختلاف کی بنیادیں قائم کیں۔ کثیر ثقافتی جہات اور مقامی خصوصیات کو نمایاں کرنے کے لیے مرکز کوSubvert کیا۔

جدیدیت ان مفکرین کی فکریات کااحاطہ کرتی ہے جنھوں نے انیسویں صدی کی روایات سے بغاوت کی۔ان کے نزدیک درسیات،آرٹ کی قائم شدہ ہیئتیں،آرکی ٹیکچر،ادب،فلسفہ،مذہبی عقائد،سماجی ادارے اور عام زندگی از کار رفتہ ہو چکی تھی۔انھوں نے نئے معاشی،سماجی اور سیاسی طور پر ظاہر ہونے والے مضبوط صنعتی منظر نامے کا براہ راست سامنا کیا۔معیشت،سماج اور دیگر علمیات کی نئی تعبیریں کیں۔جدیدیت اس امتیازی تخیل کی تشکیل کرتی ہے جس میں فرد کی فردیت کی دریافت کی جائے۔اس رجحان نے خود پسندی کے اس رویے کو فروغ دیا جس کے مطابق ہم دنیا کو جس طرح محسوس کرتے ہیں،اسے اپنے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔جدیدیت تاریخ کی قطعیت کورد کرتی ہے۔ایک نوع کے احساس تنہائی کو جنم دیتی ہے۔تاریخ اور اس تاریخ کے قائم کرنے والے عوامل کو رد کرتی ہے۔یہ جس شدت سے روایتی اقدار اور مفروضات کو رد کرتی ہے،اسی شدت کے ساتھ اس بیانیہ اور بدیعیات کو بھی رد کرتی ہے جن کے ذریعے ان اقدار و مفروضات کی ترسیل ہوئی تھی۔یہ خارج کے بجائے باطن،سماج کے بجائے فرد اور لاشعوری/نیم شعوری مسائل کے بجائے خود آگاہی کو ترجیح دیتی ہے۔خود آگاہی(Self-Consciousness) اس کی اہم ترین خصوصیت ہے۔یہ حقیقت پسندی کی قدامت پسند اقدار،نیچریت اور سائنسی دعووں کے خلاف رد عمل ہے۔یہ ہیئت اور تکنیک میں نئے تجربوں کی طرف مائل کرتی ہے اور تجربے کی سطح پر آئندہ کے لیے راہیں ہموار کرتی ہے۔اس نے دنیا کی پیچیدگی کو موضوع بنایا اور اس پیچیدگی کو سمجھنے کے لیے مختلف ذیلی تحریکات و رجحانات پر توجہ دی۔جدیدیت نے ماضی سے اس قدر شدید بغاوت کیوں کی؟ مقتدرہ سے وابستہ مغربی تہذیب کی ہر روایت کو شک کی نگاہ سے دیکھنے

کے رویے پر جدیدیوں کوAnarchist کہا گیا۔ جدیدیوں کی روایت شکنی کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے اس عہد اور اس کے پس منظر کو سمجھنا چاہیے اور انسانی منظر نامے کی تبدیلی کو بغور دیکھنا چاہیے۔

جدیدیت کا پس منظر قرون وسطیٰ، نشأۃ ثانیہ اور روشن خیالی/این لائٹنمنٹ کی تحریک کو سمجھے بغیر روشن نہیں ہوتا۔ یورپ کی تاریخ کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ عہد عتیق، قرون وسطیٰ اور عہد جدید۔ عہد عتیق کے بعد عہد وسطیٰ تقریباً ایک ہزار سال کے عرصے پر محیط ہے اور اسی طرز پر اس عہد کے بھی تین حصے کیے گئے ہیں۔ عہد عتیق (Classical antiquity/Classical era) ایک وسیع تاریخی اصطلاح ہے جو بحیرۂ روم (Mediterranean Sea) کو مرکوز یونان وروم کی مشترکہ قدیم تہذیب پر مشتمل ہے۔ اس زمانے کو مجموعی طور پر Greco-Roman world کہا جاتا ہے۔ اسی زمانے میں یونان اور روم کی تہذیب نے ترقی کے منازل طے کیے تھے اور بڑے پیمانے پر اس تہذیب نے یورپ سے لے کر شمالی افریقہ اور مشرق وسطیٰ تک کو اپنے مضبوط حصار میں لے لیا تھا۔ یورپ کی تاریخ میں قرون وسطیٰ کا عرصہ پانچویں صدی سے لے کر پندرہویں صدی تک متعین کیا جاتا ہے۔ قرون وسطیٰ مغربی رومی سلطنت کے زوال سے ہوتے ہوئے نشأۃ ثانیہ اور عہد دریافت (Age of Discovery) کو پہنچتا ہے۔ شہروں کو ویران کرکے نئے شہر بسانے کا عمل، نئی آبادکاری، جنگ، حملے، مداخلت اور چھوٹی چھوٹی عوامی تحریکات کا آغاز عہد عتیق کے اواخر میں ہو چکا تھا جس کا سلسلہ عہد وسطیٰ کے اوائل تک جاری رہا۔ عہد وسطیٰ میں تجارت، تکنیکی اور زرعی ایجاد واختراع کے سبب یورپ کی آبادی میں تیزی سے اضافہ ہوا۔ جاگیر دارانہ نظام قائم تھا جس کے تحت کسان امرا کو کرایہ ادا کرتے، مزدوری کرتے اور ان کی ہر طرح سے خدمات بجا لاتے۔ فیوڈل نظام میں جب قرض کا بوجھ بڑھ جاتا تو دوسرے درجے کے بہادر امیر زادوں کو نائٹ کا خطاب دے کر ان سے فوجی خدمات لی جاتی تھیں۔ قرون وسطیٰ کے درمیانی عرصے میں انھی دو طریقوں سے سماج کی تشکیل ہوئی تھی۔ اس عہد میں عیسائی حکومتیں اور چرچ کا ادارہ پوری طرح قائم ہو چکا تھا۔ حکومتی معاملات میں پوپ کو غیر معمولی رسوخ حاصل ہو چکا تھا۔ پوپ کے مشوروں سے حکومت چلنے لگی تھی۔ اسی لیے اس حکومت کو تھیوکریسی کا نام دیا گیا ہے۔ طاقت کے استعمال سے عیسائیت کی تبلیغ کی گئی۔ عیسائی عالموں نے حالات کی نزاکت کو دیکھتے ہوئے افلاطون اور ارسطو کے سائنسی اور فلسفیانہ نظریات کو مذہب میں شامل کر لیا۔ رفتہ رفتہ زندگی میں مذہب اس قدر دخیل ہو گیا کہ چرچ سے اختلاف کرنے والوں کو مرتد قرار دے کر موت کی

سزا سنادی جاتی تھی۔اس شدت پسندی نے داخلی انتشار پیدا کرنا شروع کیا جس کے نتیجے میں عیسائی مذہب میں مختلف فرقے پیدا ہو گئے۔شدت پسندی کے سبب نئے علوم وفنون کی تحصیل کو ممنوع قرار دیا گیا۔

مشرق وسطیٰ میں اسلامی خلافت کا قیام عمل میں آچکا تھا۔اسی دور میں مسلمانوں نے جدید علوم و فنون کی طرف توجہ دی اور دنیا کو ایک سمت دینے کی کوشش کی۔یونانی فلسفے کی کتابوں کے عربی تراجم کیے۔اپنی اختراعی قوتوں کو کام میں لاتے ہوئے سائنس اور ٹکنالوجی کے میدان میں قابل ذکر اضافے کیے۔مسلمان فاتح تھے اور جہاں جہاں ان کی حکومت پھیلتی گئی انھوں نے وہاں کی اچھی اور علمی باتوں کو اپنایا۔انھیں مفتوحین سے سیکھنے میں جھجک محسوس نہیں ہوئی۔عظیم لائبریریاں اور دارالتراجم قائم کیے جہاں مغرب و مشرق سے حاصل شدہ سائنس، طب اور فلسفے کی بڑی اور قابل ذکر کتب کو لاطینی، یونانی، شامی، فارسی اور سنسکرت سے عربی میں منتقل کیا۔تراجم کے بعد تخلیقی کاموں کا دور آیا۔مسلمانوں نے حاصل شدہ علم میں کافی اضافے کیے۔مغربی نظریات اور اطوار کو اسلامی شعار میں ڈھالا۔بعد میں یورپ نے تاریک راہوں سے نکل کر مسلم مراکز میں قدم رکھا۔اپنا کھویا ہوا ورثہ حاصل کرنے کے لیے ریاضی، طب اور سائنس کے میدان میں مسلمانوں کی دریافتوں سے استفادہ کیا۔قرون وسطیٰ میں ابن سینا، ابن رشد اور الفارابی پیدا ہوئے جن کو سائنس اور فلسفے کا امام تسلیم کیا جاتا ہے (فہرست طویل ہے)۔ان میں سب سے زیادہ مقبولیت ابن رشد کو حاصل ہوئی۔اس کی ایک وجہ تو اس کا یورپ میں پیدا ہونا تھا، دوسرا سبب اس کی معروضیت اور عقلیت پسندی تھا۔اس نے ارسطو کی مابعدالطبیعیات کی شرحیں لکھیں۔بعد میں مغربی دنیا نے ارسطو اور افلاطون بلکہ یونانی علوم کو ابن رشد کی وساطت سے دریافت کیا۔ابن رشد نے اسلامی فلسفہ، منطق، فلکیات، نجوم، ریاضی، ادویات، صرف و نحو، شریعہ، فقہ اور الٰہیات پر کتابیں لکھیں۔اس کی تصانیف کی تعداد اسّی (80) تک پہنچتی ہے جس میں اٹھائیس کتب فلسفے کے موضوعات پر ہیں۔اس کی تصانیف کے تراجم پہلے عبرانی میں ہوئے۔پھر عبرانی سے لاطینی میں منتقل ہوئے۔اس کا بیشتر عربی کام ضائع کر دیا گیا تھا کیوں کہ خلیفۂ وقت نے اسے ملحد قرار دے کر شہر بدر کر دیا تھا۔پھر اس کی تصانیف کو نذر آتش کرنے کا حکم بھی صادر کر دیا تھا۔اس لیے اس کا جو بھی کام آج موجود ہے وہ عبرانی اور لاطینی سے ترجمے سے حاصل کیا ہوا ہے۔یورپ کو مسلمانوں کی جو دین ہے اس کا اعتراف متعدد مغربی مفکرین و مورخین نے کیا ہے۔'کلچرل

ہسٹری آف یورپ' کے مصنف پیٹر رائٹ برجن کے مطابق؛ایک ہزار سال تک دنیا کی معاشی اور تہذیبی راجدھانی لندن، پیرس اور روم نہیں بلکہ بغداد، قرطبہ، دمشق اور قسطنطنیہ تھی۔(1)

قرون وسطیٰ میں بغداد، قرطبہ، دمشق اور قاہرہ جیسے علم و دانش اور تہذیب کے شہروں سے آنکھ ملانا مشکل تھا۔ گیارہویں صدی کے اواخر میں عیسائی پادریوں نے چرچ کے ذریعے فوجی طاقت کو منظم کیا تاکہ وہ یروشلم اور مسلمانوں کے زیر نگیں مقدس مقامات کو جنگ کے ذریعے حاصل کر سکیں۔ صلیبی جنگ کا آغاز ہوا جس کا سلسلہ پندرہویں صدی تک جاری رہا۔ ہزاروں لوگ مارے گئے۔ کئی مقامات پر مسلمانوں کی شکست ہوئی لیکن تیسری صلیبی جنگ میں صلاح الدین ایوبی نے مسلمانوں کو متحد کر کے صلیبی طاقتوں کو شکست دی اور یروشلم کو عیسائی طاقتوں سے آزاد کرایا۔ یورپ کے بعض علاقوں میں شاہی کوششوں کے باوجود مکمل نصرانی اتحاد قائم نہ ہو سکا۔ ان کے اپنے فلسفوں میں اتحاد باقی نہ رہا۔ اسی لیے دانشوری اور دینیات میں ربط پیدا کر کے تضادات کو ختم کرنے کے لیے فلسفۂ مدرسی (Scholasticism) کی بنیاد ڈالی گئی تاکہ جدلیاتی منطق کو بروئے کار لاتے ہوئے نئی افلاطونیت اور ارسطو کا جواز پیدا کیا جاسکے۔ اس مقصد کے تحت گیارہویں صدی کے اواخر اور بارہویں صدی میں اٹلی، فرانس، اسپین اور برطانیہ میں یونیورسٹیوں کا قیام عمل میں آیا جن میں آرٹس، قانون، ادویات اور دینیات کے درس وتدریس پر توجہ دی گئی۔ ٹامس اکویناس کی دینیات، جیوتّو (Giotto) کی مصوری، دانتے اور چوسر کی شاعری، مارکوپولو کے اسفار، گوتھک فن تعمیر خصوصاً شارٹر گرجا گھروں (Chartres Cathedral) کی تعمیر کے نمونے قرون وسطیٰ کے غیر معمولی کارنامے ہیں۔ قرون وسطیٰ کے اواخر میں اہل یورپ کو مشکلات کا سامنا رہا۔ قحط، طاعون اور جنگ نے بڑے پیمانے پر تباہی مچائی جسے 'امواتِ سیاہ' کے نام سے جانا گیا۔ 1347 سے 1350 کے درمیان 'امواتِ سیاہ' (Black Death) سے یورپ کی ایک تہائی آبادی کم ہوگئی۔ چرچ کے اندر اختلاف، بدعتوں کا فروغ، فرقہ بندی کے متوازی بین ریاستی تنازعات، شہری ناچاقیاں، سلطنت میں کسانوں کی بغاوت، تہذیبی اور تکنیکی ترقیات نے یورپی معاشرے کا چہرہ بدل دیا۔ انھی مسائل کے ساتھ قرون وسطیٰ کا خاتمہ اور عہد جدید کا آغاز ہوتا ہے۔

قرون وسطیٰ کے اوائل کو عہد تاریک سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس عہد کے اواخر کی کچھ اہم تاریخوں پر اجمالی نظر ڈالی جائے تو تاریخ کی بعض لہروں پر نظر ٹھہرتی ہے۔ 1453 میں ترک قسطنطنیہ پر قابض ہو چکے تھے۔ اسی زمانے

میں فرانس اور برطانیہ کے مابین تقریباً سو سالہ جنگ کا خاتمہ ہوا تھا۔ 1492 میں اسپین سے مسلمانوں کی حکومت ختم کر دی گئی تھی۔اسی سال کولمبس نے امریکہ دریافت کیا تھا۔ 1517 میں پروٹسٹنٹ اصلاحی تحریکات کا آغاز ہوا تھا۔ قرون وسطیٰ کو عام طور پر جہالت اور توہم پرستی کا عہد کہا جاتا ہے جس میں معقولیت، معروضیت اور شخصی تجربات پر مذہبی مقتدرہ غالب تھا۔ عہد وسطیٰ سے نشأۃ ثانیہ(نش+اَتِ+ثانیہ)اور روشن خیالی(Enlightenment)کے موازنے میں معقولی تہذیبی سطح پر کافی فرق پایا جاتا ہے۔ نشاۃ ثانیہ نے عہد وسطیٰ کو عہد زوال قرار دیا۔ روشن خیالی نے عقیدے پر منطق کو ترجیح دی۔

یورپ میں نشأۃ ثانیہ

یورپ میں نشأۃ ثانیہ(Renaissance) چودھویں صدی سے سترہویں صدی 1600-1300 تک کو محیط ہے جس کو عہد وسطیٰ اور عہد جدید کے مابین پل سے تعبیر کیا جاتا ہے۔اس نے عہد جدید کے اوائل میں یورپی دانشورانہ زندگی پر گہرے اثرات مرتسم کیے۔ یہ دراصل تہذیبی تحریک تھی جس کا آغاز اٹلی میں عہد وسطیٰ کے اواخر میں ہوا تھا۔ بعد میں یہ تحریک اپنی اثرانگیزی کے سبب پورے یورپ میں پھیل گئی تھی۔ عابدہ شکور نے اپنی کتاب ' Origins of Modern Europe' میں نشأۃ ثانیہ کو حیرت انگیز تصور قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

> *The Renaissance is a prodigious concept. The achievements of our European ancestors which ushered in modern times have been frequently and variously listed; but how are they to be accounted for? That is another question. Burckhardt in his Die Kultur der Renaissance in Italien (1860) argued that it were the Italians of the later Middle Ages who had freed themselves and, by percept and example, had subsequently freed the other Europeans from the varied restrictions of the middle ages. The Italians had done this through their own talents and the confidence they developed from the renewed study of ancient classics. (2)*

نشأۃ ثانیہ نے گزشتہ علوم پر نظر ثانی کی۔ پندرہویں صدی میں پرنٹنگ پریس کی ایجاد نے انجیل کی طباعت سے مذہبی اور دیگر علوم کی اشاعت میں انقلاب برپا کیا لیکن حیات نو کی صورت حال پورے یورپ میں یکساں نہیں تھی۔ اس نے کلاسیکی یونانی اور لاطینی ادبیات پر توجہ دی۔ مصوری کی نئ جہتیں دریافت کیں۔ سماج اور زندگی کے ہر شعبے پر اپنے اثرات مرتب کیے۔ فرانسیسی میں Renaissance کے لفظی معنی حیات نو/نشأۃ ثانیہ (Rebirth) کے ہیں۔ یہ علمی اور دانشوارانہ طریقۂ مطالعہ کی ایک کوشش ہے جس کو قدیم فکریات کی دریافت میں جدید تصورات کی آمیزش سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ مفکرین نے ماضی کی طرف پلٹ کر لاطینی اور یونانی علوم کو تحریری اور زبانی صورتوں میں دریافت کرنا شروع کیا۔ گویا ایک سطح پر یہ ماضی کی نئ دریافت تھی۔ پورا یونانی سرمایہ اسی زمانے میں دریافت کیا گیا تھا۔ Neo-Platonism کی دریافت میں نشأۃ ثانیہ کے بشر دوست مفکرین نے عیسائیت کو رد نہیں کیا۔ البتہ نشأۃ ثانیہ کے عظیم فن پارے مذہب سے منسوب ہیں۔ یہاں تک کہ چرچ نے بیشتر نشأۃ ثانیائی آرٹ کی سرپرستی کی۔ دانشوروں نے بھی مذہب کی طرف رخ کیا جس کے متنوع اثرات تہذیبی منظرنامے پر دکھائی دیتے ہیں۔ گرجاگھروں کی تعمیرات اس عہد کی تبدیل شدہ روایتوں کو مترشح کرتی ہیں۔ پہلی دفعہ نیکولا پیسانو (Nicola Pisano) کے تراشے ہوئے مجسموں میں کلاسیکیت کی فنکارانہ واپسی نظر آتی ہے۔ نیکولا پیسانو کو جدید مجسمہ سازی کا امام کہا جاتا ہے۔ مساچو (Masaccio) نے انسانی اشکال و ابدان کی مصوری مزید فطری طور پر روشنی اور زاویہ ہائے نظر کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے انتہائی حقیقی انداز میں کرنے کی کوشش کی۔ مے کیوویلی (Machiavelli) اور دوسرے سیاسی فلسفیوں نے معروضیت کے ساتھ زندگی کو دیکھنا شروع کیا۔ یہ نہیں کہ زندگی جیسی ہوگی یا جیسی اسے ہونی چاہیے بلکہ زندگی جیسی تھی من و عن اسے بے نقاب کرنے کی کوشش کی۔

بشر دوستی

نشأۃ ثانیہ کے آغاز میں فن اور معاشرے کے روایتی اصولوں، تعریفوں اور تعبیروں پر سوالات قائم ہوئے۔ انسانی ذہن کی طاقت کی دریافت شروع ہوئی۔ اس عمل میں ایک اصطلاح استعمال کی گئی جسے بشر دوستی (Humanism) سے موسوم کیا جاتا ہے۔ عموماً بشر دوستی فرد کی تخلیقی، منطقی اور جمالیاتی قوتوں پر زور دیتی ہے۔

فلسفیوں اور مصنفوں نے اس عہد میں اپنے اپنے طور پر فطرت انسانی اور کائنات میں اس کے مقام پر خیالات کا اظہار کیا ہے۔

پیٹرارک (1304-1374، اٹلی) کا شمار ابتدائی بشر شناس مفکرین میں ہوتا ہے۔اس نے سابقہ علوم کو انسانی بصیرتوں کی روشنی میں پرکھا۔اس نے نشأۃ ثانیائی لوگوں کو انسان کی اہمیت سے روشناس کرایا یعنی زندگی کی تمام تر خلاقانہ جہات سے مسرت کشید کی جائے۔اس کے لیے فرد کا مذہبی ہونا ضروری نہیں ہے۔اس کے مطابق عیسائی ہوئے بغیر بھی اچھا انسان ہوا جاسکتا ہے۔ تعلیم کے توسط سے اس نے لوگوں میں فنون لطیفہ کی اہمیت کا احساس دلایا۔اس نے انسان کے لیے تجسس کی صفت کو مرکزی مقام عطا کیا ہے۔نشأۃ ثانیہ سے جدیدیت تک کا سفر اسی تجسس کی دین ہے۔پیٹرارک کو 'بابائے بشریت' (Father of Humanism) کے لقب سے یاد کیا جاتا ہے۔

جوانی پیکو ڈیلا میران ڈولا (Giovanni Pico della Mirandola) کی معرکہ آرا تصنیف 'مقالہ در بابِ وقارِ انسانی' [Oration on the Dignity of Man(1486)] اطالوی نشأۃ ثانیہ کے بشر دوست نظریے کے وقار کا ایک تنقیدی کارنامہ ہے جو نو سو دعووں پر مشتمل ہے۔اس میں جوانی پیکو (1463-1494) نے تیئیس برس کی عمر میں مذہب، فلسفہ، فطری افکار، عقائد اور طلسم پر ہونے والے اعتراضات کا دفاع منطقی اور عقلی بنیادوں پر کیا ہے اور نو افلاطونی ڈھانچے میں انسانی علم کی جستجو کی اہمیت کا جواز فراہم کیا ہے۔اس تصنیف کو نشأۃ ثانیہ کا منشور/مینی فیسٹو کہا جاتا ہے۔اس سے قبل اس قدر زبردست اور فصیح کام منظر عام پر نہیں آیا تھا جس نے باقاعدہ طور پر پورے انسانی منظر نامے کو مرکز میں لانے کے لیے انسانی نقطۂ نظر اور قوت کو از سر نو مرتب کیا ہو۔یہ انسانی علوم و فنون کا خلاصہ ہے۔

عہد وسطیٰ میں خدا، اور چرچ معاشرے کے اعلیٰ ترین منصب پر فائض تھے۔ایسے میں تقریباً ناممکن تھا کہ انسان کی عظمت اور اس کے وقار کو تسلیم کیا جائے۔یہی خیال نشأۃ ثانیائی بشر دوستی کا نقطۂ آغاز ہے۔پیکو پہلا مفکر ہے جس نے بشر دوستی کے قدیم یونانی فلسفے کی بازیافت کی۔اس کا خیال تھا کہ ہر مذہب میں سچائی کے آفاقی عناصر موجود ہیں۔اس نے مختلف مذاہب اور فلسفوں (جن میں افلاطون اور ارسطو کے بھی خیالات شامل ہیں) کا مرکب تیار کیا تھا۔ نشأۃ ثانیہ کی ابتدا میں وقار انسانی کی بازیافت، ذات کی آزادی اور خود مختاری (Free Will) کے تصور کا سہرا پیکو اور اس کے استاد مرسیلیو فی چینو (Marsilio Ficino) کے سر جاتا ہے۔پیکو کا خیال ہے کہ خود مختاری کو اگر صحیح تناظر فراہم

ہو جائے تو وہ انسان کو آفاقی/الٰہیاتی وجود میں منتقل کر سکتی ہے اور اگر یہی خود مختاری گمراہ ہو جائے تو گناہ اور بدی کے گہرے اندھے غار میں دھکیل دیتی ہے۔ وہ مشرق اور مغرب کی دو روایتوں سے مقالے کا آغاز کرتا ہے جن میں انسان کی عظمت کا اعتراف کیا گیا ہے:

> *I have read in the records of the Arabians, reverend fathers, that Abdala the Saracen, when questioned as to what on this stage of the world, as it were, could be seen most worthy of wonder, replied: ''There is nothing to be seen more wonderful than man.'' In agreement with this opinion is the saying of Hermes Trismegistus: ''A great miracle, Asclepius, is man.'' (3)*

پیکو کہتا ہے کہ عظمتِ انسانی کے بیان میں ایسے کئی اقوال اسے ملے لیکن عقلی تجزیوں کی بنیاد پر وہ اسے مطمئن نہ کر سکے۔ اس لیے اس نے فکری بنیادوں پر انسان کی عظمت پر غور کرنا شروع کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ خدا نے انسان کو دیگر جانداروں سے مختلف بنا کر آدم کا نام دیا ہے اور اسے دنیا میں مرکزی مقام عطا کیا ہے۔ رہنے کے لیے کوئی متعین مقام اور نہ کوئی خاص صور و عمل اس کے لیے مختص کیا۔ یعنی اپنی مرضی، خواہش اور فیصلے کے مطابق آدمی کسی بھی مقام پر بود و باش اختیار کر سکتا ہے۔ اپنی پسند کے مطابق اپنے اعمال بجا لا سکتا ہے۔ انسان کے علاوہ دنیا کی ہر چیز کا دار و مدار متعین اور دائرۂ کار محدود ہے۔ انسان اپنی فطرت کے مطابق خود اپنے حدود طے کرتا ہے۔ انسان مرکز ہے اور دنیا کی ہر شے اس کے اطراف میں ہے۔ خدا کا انسان کو مرکزی مقام پر رکھنے کا مقصد یہ ہے کہ وہ دنیا کے ہر راز و نیاز کو بے نقاب کرے۔ خدا نے انسان کو آسمانی مخلوق بنایا ہے نہ زمینی۔ فانی بنایا ہے نہ لافانی، تاکہ آزادانہ پسند و اختیار کے ذریعے وہ اپنا طرز زندگی خود طے کر سکے۔ انسان کو اختیار ہے کہ وہ خود کو چاہے تو ذلیل و خوار کر لے اور چاہے تو اپنا مقام بلند کر لے۔ یعنی انسان جانوروں سے بھی بدتر زندگی گزار سکتا ہے اور اگر وہ چاہے تو اپنے شعور و ادراک کا استعمال کرتے ہوئے خود کو اعلیٰ مقام (Divine) پر فائز کر سکتا ہے یعنی خود شناسی کے توسط سے خدا تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔

پیکو کا یقین ہے کہ اس کائنات میں انسان خدا کے ذریعے پیدا کردہ آخری مخلوق ہے۔ خدا نے انسان کو اس لیے پیدا کیا کہ کوئی اس کی بنائی ہوئی دنیا کی عظیم حیرتناکیوں اور حسن کی تعریف کرے۔ اس کے مطابق انسان کو آسمانی و زمینی دونوں خصائص و جواہر عطا کیے گئے ہیں۔ انسان کی مرضی وہ جو اختیار کر لے۔ بعد میں فرانسیسی مفکر مشل دی مونتانیہ(Michel de Montaigne)نے پیکو کے خیالات سے اختلاف کیا اور انسان کو الٰہیاتی ترتیب میں مرکزی مقام پر تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ اس کا خیال ہے کہ انسان کائنات کے ایک چھوٹے سے ذرے کو سمجھنے سے قاصر ہے تو وہ بذات خود کائنات کا مرکز کیسے کہلا سکتا ہے؟ اسے اس بات پر بھی شک ہے کہ انسان دنیا کا ہر علم حاصل کر سکتا ہے۔ وہ گمان کو انسان کا فطری اور اصلی نقص مانتا ہے:

Presumption is our natural and original malady.

اپنے مضمون 'Man's presumption and Littleness' میں وہ کہتا ہے کہ جس منطق پر ہم جانوروں کو کمتر سمجھتے ہیں، اسی طرح وہ بھی ہمیں کم تر سمجھتے ہوں گے۔ اس لیے ایک سطح پر انسان اور جانور میں کوئی فرق نہیں ہے۔ وہ انسان اور بعض جانداروں میں مماثلت تلاش کرتا ہے اور بعض جانداروں کو انسان سے برتر تسلیم کرتا ہے۔ اس کے مطابق یہ ممکن ہے کہ تخیل اور منطقی قوت صرف انسان ہی کو عطا کی گئی ہو لیکن دراصل یہ قوت نہیں بلکہ انسانی مسائل کی جنم داتا ہے جو صرف انسانوں سے مختص ہے۔ شیکسپیئر نے بھی 'ہیملٹ' میں انسان کی عظمت کو ماننے سے انکار کر دیا تھا۔ اس کے مطابق کائنات میں انسان کی حیثیت اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ وہ ایک حیاتیاتی دائرے کا حصہ ہے۔ جس مٹی سے پیدا ہوا ہے اسی مٹی میں مل جائے گا۔ یعنی انسان کسی دوسرے جاندار سے برتر یا کم تر نہیں ہے۔ مونتانیہ(1533-1592)اور شیکسپیئر(1564-1616)نے انسان کے کمزور پہلوؤں کو دریافت کیا اور کائنات میں اس کے مختصر کردار پر اصرار کیا۔ بعد میں مونتانیہ کے خیالات بھی تنقید کا شکار ہوئے۔ پیکو ہو کہ مونتانیہ یا شیکسپیئر؛ سب نے اپنے اپنے طور پر کائنات میں انسان کے مقام پر غور و فکر کرنے کی کوشش کی۔ آج بھی یہ سوال اتنا ہی اہم ہے جتنا عہد نشأۃ ثانیہ میں تھا، بلکہ آج اس مسئلے پر مباحث کی گنجائش زیادہ ہے۔

عہد نشأۃ ثانیہ کے مفکرین نے اپنے مطالعات اور سروکاروں میں بشر شناس(Humanist)طریقۂ کار اختیار کیا۔ فنی اظہار میں حقیقت پسندی اور انسانی جذبات کی تلاش میں سرگرداں رہے۔ مے کیو ویلی، مائیکل انجیلو، لیونارڈو دا

ونچی، رفائل اور گلیلیو کے فکر و عمل نے نشأۃ ثانیہ کی فکری اساس کو مستحکم کیا۔ آرٹ اور دولت تک رسائی آسان ہوگئی۔ اب فن کاروں کو درباری سرپرستی کی ضرورت نہیں رہی۔ ایشیا اور یورپ میں تجارتی پھیلاؤ کے سبب اٹلی کی مالی حیثیت مضبوط ہوگئی۔ (رومی) ٹائرول کے چاندی کی کان کنی نے دولت کے بہاؤ میں اضافہ کیا۔ سولہویں صدی میں فرانس کی نشأۃ ثانیہ نے انسانیت کے جدید شعور سے یورپ کی تہذیبی تاریخ کو روشناس کرایا۔ نشأۃ ثانیائی مصنفین نے کلاسیکی لاطینی اور یونانی کے مطالعے کے علاوہ مقامی زبانوں کو بھی اہمیت دی۔

روشن خیالی

نشأۃ ثانیہ کے بعد روشن خیالی (Enlightenment) کا دور آتا ہے جو تقریباً 1620-1780 کو محیط ہے۔ یعنی اس تحریک کا آغاز سترہویں صدی کے اواخر میں ہوا تھا جو انیسویں صدی کے اوائل تک جاری رہی۔ اسے انسانی ارتقا کی اس سطح سے تعبیر کیا گیا ہے جسے Intellectual Maturity کا نام دیا جاتا ہے۔ اس عہد کو Age of Reason بھی کہا جاتا ہے۔ یہ عہد مقتدرہ کے روایتی اصولوں کے بجائے معقولیت، منطقی تجزیوں اور انفرادیت کی بنیاد پر تہذیبی اور دانشورانہ قوتوں کو فروغ دیتا ہے:

> *A growing confidence in the results of man's capacity to know himself and his world, which was widely felt throughout the Republic of Letters, came to characterize European learned culture in the late seventeenth and early eighteenth centuries. Many people considered themselves and their time as'enlightened', namely by the light of'Reason', of solid common sense, which led them to collect data, analyse them and only then conclude their meaning and significance. Many educated Europeans felt less and less inclined to accept as truths ideas that could not be reduced to empirical observations. Consequently, they also began to doubt all claims to authority and power that were not founded on logically reasoned and thus acceptable principles. In short, people threw off the shackles of tradition. (4)*

نشأۃ ثانیہ کا مرکز اٹلی تھا جبکہ روشن خیالی کا مرکزی مقام فرانس ہے۔ کانٹ اور دیگر مفکرین کے مطابق سائنسی طریقۂ کار اور معقولی مباحث نے انسان کو اس قابل بنایا کہ وہ اپنے وجود کو سمجھ سکے۔ اس تحریک نے یہ شعور پیدا کیا کہ منطقی طریقۂ کار میں اگر چرچ کے احکامات اور یونانی فلسفیوں کے خیالات سے انحراف کی ضرورت محسوس ہو تو اس سے گریز نہیں کرنا چاہیے۔ نتیجتاً یوروپی سیاست، فلسفہ، سائنس، صنعت و حرفت، علمیات، آرٹ، ادب اور ترسیل و ابلاغ کی ترتیب و تہذیب نئے انداز سے کی گئی۔ برطانیہ، فرانس اور دیگر یوروپی ممالک کے مفکرین نے روایتی حاکمیت (Traditional Authority) کو چیلنج کیا اور یہ باور کرایا کہ بشریت تک رسائی کے لیے منطقی سطح پر تغیرات کی ضرورت ہے۔ یہ تحریک متعدد کتب، مضامین، ایجادات، سائنسی دریافت، قوانین، اصول، جنگ اور انقلابات کی محرک بنی۔ امریکہ اور فرانس کے انقلابات براہ راست اسی تحریک سے اثر پذیری کا نتیجہ تھے۔

روشن خیالی اور معقولیت پسندی کے عہد میں اٹھائے گئے فلسفیانہ سوالات کا جواب سائنسی دریافتوں اور ایجادات نے دیا۔ کائنات اور فطرت میں انسان کے مقام پر چرچ کی متعدد بنیادی تعلیمات کو اس عہد کی سائنسی دریافتوں نے کمزور کر دیا۔ مذہبی شدت پسندی پر سوال قائم کیا گیا۔ کوپرنیکس کے تصور کائنات اور نیوٹن کی طبیعیات کے ساتھ اصولِ فطرت کو استحکام حاصل ہوا۔ یعنی اس بات پر زور دیا گیا کہ کائنات مذہبی کتب کے بجائے فطرت کے اصولوں پر کاربند ہے۔ کانٹ نے اپنے مضمون 'روشن خیالی کیا ہے؟' (1784) میں فرد کی اپنی فکری آزادی پر توجہ مرکوز کی ہے۔ مورخ پیٹر گے کے مطابق روشن خیالی کی تحریک کو غیر معمولی اہمیت اس وقت حاصل ہوئی جب اس نے 'مقدس دائرہ' (The Sacred Circle) کو چیلنج کیا جس کی توہم پرستی اور اندھی تقلید جاری تھی۔(5) 'مقدس دائرہ' کی اصطلاح سے مراد اس مابین تعلق سے ہے جو اشرافیائی موروثیت، چرچ کے رہنماؤں اور بائبل کے متن کے درمیان قائم ہوتا ہے۔ اس تعلق میں چرچ بادشاہ کے الٰہیاتی حقوق کو تسلیم کر کے اسے عوام پر حکومت کرنے کا جواز فراہم کرتا ہے۔ اس کے بدلے بادشاہ نہ صرف چرچ کی حفاظت کرتا ہے بلکہ اس کے خلاف ہونے والی سازشوں کو ناکام بنانے میں مدد کرتا ہے۔ بقول پیٹر رائٹ برجن:

> *People now argued that man should free himself of the paralysis of the past, of the authoritarian, unreasoned imposition of tradition used as an argument for the ideas and structures that, specially, Church and State had created to*

hold their power over society and, even, man's soul. Inevitably, faith, by its very nature un-reasonable, was thought to deny the very qualities in man that must be the basis of his thinking and acting, namely, reason and tolerance. In short, people became critical, skeptical even, and judged the world around them accordingly. A more empirical, individual and secular way of thinking, which had begun during the Renaissance, now achieved its provisional completion in a vision of man and the world that has been called'the Enlightenment', because its main champions were convinced that the world finally was ready to be illuminated by the light of reason. (6)

Zafirovski کے مطابق روشن خیالی؛ تنقیدی خیالات، آزادی کی مرکزیت، معاشرے کی بنیادی اقدار کے بطور جمہوریت اور فکری آزادی کا سرچشمہ ہے۔ یعنی معاشرتی ڈھانچہ حقوق کے ایک معاہداتی نظام پر قائم ہونا چاہیے جو بازار، سرمایہ داری، سائنسی طریقہ کار، مذہبی قوت برداشت اور جمہوری طریقوں سے حکومت کے قیام کو مستحکم کرے گا۔ اس تحریک کے آغاز میں فرانسس بیکن، ٹامس ہابس، رینے دیکارت اور سائنسی انقلاب کے فطری فلسفیوں؛ گیلیلیو، کیپلر، لیبنیز وغیرہ نے بنیادی کردار ادا کیا تھا۔ 1686 میں آئزک نیوٹن نے 'Principia Mathematica' اور 1689 میں جان لاک نے 'Essay Concerning Human Understanding' شائع کی۔ ان دونوں کارناموں نے روشن خیالی کی سائنسی، ریاضیاتی اور فلسفیانہ بنیادوں کو مضبوط کیا۔ لاک (Locke) کی دلیل ہے کہ انسانی فطرت قابل تبدیل ہے۔ انسان نے اپنا علم بے شمار تجربات سے حاصل کیا ہے۔ ایسا نہیں کہ وہ کسی ماورائی علم کا حامل ہے۔ نیوٹن کی کیلکولس اور آپٹیکل تھیوریز نے روشن خیالی کی راہ میں مضبوط معقولی استعارے خلق کیے جن سے تغیرات کی نشاندہی آسان ہو گئی۔ روشن خیالی کا کوئی ایک مینار نہیں تھا۔ فرانسیسی، اسکاٹی، برطانوی، جرمن، سوئس اور امریکن روشن خیالی کی اجتماعی صورت نے مکالمے کو اجتماعی طاقت عطا کی۔ مختلف ممالک کے مفکرین نے ایک دوسرے سے اختلافِ رائے کیا۔ لاک نے ہیوم سے، روسو نے والٹیئر سے اور جیفرسن نے فریڈرک سے اختلاف کیا۔ ان کے مختلف نظریات اور اختلافات نے مکالمے/مباحث کی راہ سے گزر کر روشن خیالی کا وسیع تر تصور قائم کیا۔

عہد روشن خیالی میں محسوس کیا گیا کہ انسانی ارتقا کی تاریخ کو محفوظ کیا جاسکتا ہے۔ڈینس ڈائڈِروٹ(Denis Diderot)کا انسائکلوپیڈیا اس عہد کا کلیدی کارنامہ ہے جس نے دیگر مصنفین کو یقین دلادیا کہ انسانی علوم کو بڑے پیمانے پر مرتب کر کے دنیا کے سامنے پیش کیا جاسکتا ہے۔یہ مذہبی تحریف و ترمیم کا زمانہ تھا جس میں اس عقیدے کو فروغ ملا کہ خدا کے بغیر بھی کائنات کا تصور کیا جاسکتا ہے یعنی فطری اصولوں میں خدا کی مداخلت نہیں ہے۔باہمی اتحاد اور علمی تعاون کے لیے کافی ہاؤس، اخبار،ادبی مراکز، مباحث گاہ وغیرہ قائم ہوئے جہاں خیالات و تصورات کا تبادلہ کیا جاسکتا تھا۔1789 کے فرانسیسی انقلاب نے معاشرے کو منطقی خطوط پر سوچنے کے زاویے فراہم کیے۔روسو نے اپنی سیاسی تھیوری میں کہا کہ انسان آزاد پیدا ہوا ہے لیکن ہر قدم پر پابہ زنجیر ہے، یعنی ہر شخص ایک سطح پر آزاد ہے اور پابند بھی۔غلامی کے طوق سے نجات کا یہ کھلا اعلان نامہ تھا جس سے بغاوت کی لے اٹھ رہی تھی۔انقلاب کا نغمہ پھوٹ رہا تھا۔

روشن خیالی نے اس عہد کا تصور کائنات بدل دیا۔اس نے مفکرین کو سماج اور حکومت کے مروجہ نظام پر سوال قائم کرنے کا حوصلہ بخشا۔والٹیئر نے فکر و اظہار کی آزادی، روسو نے فرد کی آزادی، مونٹسکو نے Checks and Balancesاور لاک نے عوام اور مقتدرہ کے معاہداتی نظام پر زور دیا۔انھی مفکرین کے نظریات نے فرانسیسی اور امریکی انقلابات کے لیے بنیاد کا کام کیا۔تاناشاہی کے بجائے جمہوریت کے لیے راہ ہموار کی۔یہ شعور پیدا کیا کہ انسان آزاد پیدا ہوا ہے اور اسے آزاد ہی رہنا چاہیے۔آزادی اس کا بنیادی حق ہے۔اس کے حقوق مساوی ہیں۔حریت، جائداد، تحفظ، احتجاج اور مزاحمت، یکساں انصاف، اظہار اور مذہبی آزادی روشن خیالی کے بنیادی عناصر قرار پائے۔انسانی اہمیت کے جس مسئلے کو نشاۃ ثانیہ نے اٹھایا تھا، روشن خیالی نے اسے پایۂ تکمیل کو پہنچا دیا۔اس تحریک نے انیسویں صدی کی رومانویت کے لیے راہ ہموار کی۔

رومانویت

رومانویت کی تعریف ادب اور دانش کی تاریخ میں بیسویں صدی تک موضوع بحث رہی ہے۔رومانویت فنی، ادبی اور دانشورانہ تحریک تھی جو اٹھارویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کے نصف اول(1800-1850)تک

پورے یورپ میں پھیل گئی تھی۔ یہ دراصل عہد روشن خیالی کے اشرافیائی اور سیاسی اصولوں، فطرت کی معقولیت پر مبنی تعبیر اور صنعتی انقلاب کا رد عمل تھی۔ بصری فنون، موسیقی، ادبیات، تعلیم، فطری سائنس اور فرد اساس تحریروں پر اس کے بڑے گہرے اثرات پڑے۔ سیاسی سطح پر اس نے حریت پسندی اور قومیت کے جذبے کو فروغ دیا۔ یہ کلاسیکیت، اٹھارویں صدی کی نوکلاسیکیت، روشن خیالی، معقولیت پسندی (Rationalism) اور Physical Materialism کے خلاف نمایاں رد عمل تھی۔ اس نے جماعت کے بجائے فرد، معروضیت کے بجائے موضوعیت، دانشوری کے بجائے بصیرت، معقولیت کے بجائے جذباتیت، حسیت، تخئیلیت، انفرادیت، بے ساختگی اور روحانیت پر زور دیا۔ اس تحریک نے فطرت کی گود میں پناہ لی اور اس کی خوبصورتی کو اپنا موضوع بنایا:

> *Romanticism was also born in this period, although, unlike the political "isms," it was a movement in literature and the arts. Romanticism was a reaction both to the Enlightenment and to the two evolutions of the eighteenth century, rejecting both the pure reason of the Enlightenment and seeking respite from the harsh political and social outcomes of the French and Industrial revolutions. Romantics stressed the importance of feelings and emotions as well as reason, and believed that the world could not be understood completely on the basis of reason and scientific evidence. (7)*

برٹرینڈ رسل اپنی کتاب 'دی ہسٹری آف ماڈرن فیلاسفی' میں رومانویت کو انفرادیت سے منسوب کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> *The romantics did not aim at peace and quiet, but at vigorous and passionate individual life. They had no sympathy with industrialism, because it was ugly, because money-grubbing seemed to them unworthy of an immortal soul, and because the growth of modern economic organizations interfered with individual liberty. (8)*

ژاں ژاک روسو کو بابائے رومانویت(Father of Romanticism) کہا جاتا ہے۔ انگریزی ادب میں رومانویت کا آغاز 1798 میں ولیم ورڈس ورتھ اور سیموئل ٹیلر کالرج کی Lyrical Ballads کی اشاعت کے ساتھ ہوا۔ ورڈس ورتھ نے لریکل بیلڈس کے دوسرے اڈیشن(1800) کے Preface میں شاعری کی تعریف متعین کی:

Poetry is "The spontaneous overflow of powerful feelings,"

یہی تعریف انگریزی رومانوی تحریک کا منشور قرار پائی۔ ورڈس ورتھ نے اپنے 'پری فیس' میں شاعری پر گفتگو کرتے ہوئے اس کی نوعیت، ماہیت، عمل، مقام اور ایک اچھے شاعر کی خصوصیات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ جہاں تک شاعری کی ماہیت کا سوال ہے اس نے شدید احساسات کی برجستہ ترجمانی سے اسے تعبیر کیا ہے۔ شاعری کی جڑیں شاعر کے داخلی احساسات میں پائی جاتی ہیں۔ یہ جذبہ، مزاج اور شدت کا معاملہ ہے۔ شاعری کلاسیکی/روایتی لوگوں کے بنائے ہوئے اصولوں کی جکڑبندیوں میں ممکن نہیں ہے۔ یہ روحانی اور فطری بہاؤ کی متقاضی ہے۔ ورڈس ورتھ نے شدید جذبات کے فوری اظہار کو شاعری سے تعبیر نہیں کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اچھے شاعر کو شدید جذبات کی تہوں میں اتر کر اس کی گہرائی و گیرائی پر کچھ وقت صرف کرنا چاہیے۔ یعنی شاعری سکون کے لمحات میں جذبات کو مرتب کرنے کا نام ہے۔ ورڈس ورتھ کے الفاظ میں:

"Poetry has its origin in emotions recollected in tranquility."

رومانویت پسندوں کے نزدیک بنیادی چیز تخیل قرار پائی جس میں فطری بہاؤ کے ذریعے شدید جذبات کو مرتب کرنے کا نام آرٹ طے پایا۔ فطرت کو بہترین اصول تسلیم کیا گیا۔ زیادہ تر رومانوی شاعری میں قاری نے شاعر کے ساتھ اپنی ذات کو بھی تلاش کرنا شروع کیا۔

حقیقت پسندی

ادب میں حقیقت پسندی کا تصور بنیادی طور پر Realist Art Movement سے وابستہ ہے جو انیسویں صدی کے وسط میں فرانسیسی مصنفین میں اسٹینڈال اور روسی مصنفین میں الیکزنڈر پشکن سے شروع ہوئی اور انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل تک جاری رہی۔ مثالیت کے برعکس ادبی حقیقت پسندی نے اشیا کی من و عن

ترجمانی کی کوشش ہے۔ حقیقت پسند مصنفین نے رومانی طرز اظہار کے بجائے عام زندگی اور روزمرہ کے افعال و تجربات کی ترجمانی کو فوقیت دی ہے۔ برطانیہ میں اٹھارویں صدی کے اوائل میں لکھے گئے ناولوں سے اس طرز فکر کا آغاز ہوتا ہے۔اس تصور کو حقیقت کی ایماندارانہ ترجمانی کا نام دیا گیا ہے۔ادب میں حقیقت پسندی نفس مضمون کا وہ بیان ہے جس میں سچائی اور ایمانداری پر سب کچھ قربان کیا جا سکتا ہے۔اس میں مبالغہ، ابہام، تخیل اور روایتی فنی وسائل کا استعمال نہیں ہوتا۔ غیر عقلی اور مافوق الفطرت عناصر کو قبولیت حاصل نہیں ہوتی۔ گویا حقیقت پسندی نے رومانویت کو رد کر دیا۔اس کی بنیاد Objective Reality پر رکھی گئی ہے۔ رومانوی تصورات اور ڈرامائیت کے بجائے یہ متوسط اور نچلے طبقے کے افراد کے بنیادی مسائل اور عام زندگی پر توجہ مرکوز کرتی ہے۔ حقیقت پسند بیانیہ مقتدرہ اور بلاغت کے جبر سے آزاد ہوتا ہے۔اس کا بنیادی اصول یہ ہے کہ فرد اپنے حواس سے سچائی/حقیقت کو دریافت کر سکتا ہے۔ سماجی حقیقت پسندی عالمی فنی تحریک ہے۔ یہ ان مصوروں، نقاشوں، فوٹو گرافر اور فلم سازوں پر توجہ مرکوز کرتی ہے جو غریبوں/مزدوروں کے روزمرہ کے مسائل سے سروکار رکھتی ہے اور سماجی ڈھانچے میں ان کے مقام پر سوال قائم کرتی ہے۔

جدیدیت

یورپ میں انیسویں صدی کا نصف اول متعدد جنگوں اور انقلابات کی یاد دلاتا ہے جن کے نتیجے میں مختلف اصول اور تصورات وضع کیے گئے تھے۔ خاص طور پر رومانویت کا تصور اسی عہد کی دین ہے۔رومانویت نے فرد کے موضوعی تجربات، شکوہ(Sublime)، موضوعات میں فطرت کی برتری،اظہار کی شدت اور فرد کی آزادی پر زور دیا تھا۔ فرانس کی شکست کے بعد روس اور برطانیہ کی سرحدیں وسیع تر ہو گئی تھیں اور ان کا شمار دو عالمی طاقتوں میں ہونے لگا تھا۔روس نے اپنا دائرہ مرکزی اور مشرقی ایشیا میں پھیلایا جبکہ برطانیہ نے کینیڈا، آسٹریلیا، ساؤتھ افریقہ اور ہندوستان پر اپنا تسلط قائم کیا۔اس صدی کے خاتمے تک برطانیہ دنیا کے نقشے پر خشکی کے پانچویں حصے اور دنیا کی ایک چوتھائی آبادی پر قابض ہو چکا تھا۔اس سلطنت کا دائرہ اس قدر وسیع ہو چکا تھا کہ اس کے بارے میں کہتے ہیں کہ سلطنت برطانیہ میں کبھی سورج غروب نہیں ہوتا تھا۔اس کا تسلط دنیا کے پانچوں آباد براعظموں پر موجود تھا۔امریکہ

جب برطانیہ سے آزاد ہوا تو اس وقت بھی تجارتی تعلقات بدستور قائم رہے۔ سلطنت کے پھیلاؤ میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے نمایاں کردار انجام دیا۔ 1857 میں برصغیر مکمل طور پر برطانیہ کے زیر نگیں آچکا تھا۔ 1815-1914 تک کے عرصے میں برطانیہ کو Pax Britannica کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اس لیے کہ اس عرصے میں اس نے جنگ کے بجائے امن وامان کی طرف توجہ دی تھی۔ سلطنت کے پھیلاؤت، تجارتی ترقیات اور ٹکنالوجی کی قیادت پر زور دیا تھا۔ اس عرصے میں اس نے Global Policeman کا کردار ادا کیا۔ اس عرصے کو شاہانہ صدی 'Imperial Century' کا نام دیا جاتا ہے۔ برطانیہ ایسی زبردست بحری قوت کا مالک ہو چکا تھا جسے للکارنا ممکن نہ تھا۔ یہی سبب ہے کہ تجارت میں بحری راستے اس کے لیے کھلے ہوئے تھے۔ برطانیہ میں صنعتی انقلاب کا آغاز اٹھارویں صدی کے اواخر (1700-1840) میں ہوا، اور چند ہی دہائیوں میں یہ مغربی یورپ، شمالی امریکہ اور جاپان میں پھیل گیا۔ انیسویں صدی تیز تر سائنسی دریافت و ایجادات کا عہد ہے۔ ریاضی، طبیعیات، کیمیا، حیاتیات، برقیات، میٹالرجی کے میدان میں خاص ترقی ہوئی۔ اس ترقی نے بیسویں صدی کی ٹیکنالوجی کے لیے بنیاد کا کام کیا۔ عہد وکٹوریہ بچہ مزدوری کے لیے بدنام ہے۔ کم عمر کے لڑکے لڑکیوں سے کارخانوں اور کوئلے کے کانوں میں مزدوری کرائی جاتی تھی۔ حیا اور جنسی تفریق سے متعلق سماجی اصول سخت تھے۔ ادویہ (Medicine) کی ایجادات میں انقلاب، علم الاعضا (Human Anatomy) کی پختہ تفہیم اور موذی بیماریوں سے بچاؤ کی حیرت انگیز تدابیر نے انیسویں صدی کو ممتاز کر دیا تھا۔ یورپ میں تیزی سے آبادی کے بڑھنے کا ایک سبب اسے بھی قرار دیا جاتا ہے۔ اس صدی میں یورپ کی آبادی دوگنی یعنی دو سو ملین سے چار سو ملین ہوگئی تھی۔ صدیوں کے بعد ریلوے کی ایجاد نے زمینی نقل و حمل میں انقلاب برپا کر دیا تھا جس کی وجہ سے پوری دنیا میں اشیا کی ترسیل آسان ہوگئی تھی۔ طرز زندگی اور طرز ترسیل میں نمایاں تبدیلی آئی تھی۔ یہی تبدیلی عالمی سطح پر شہری ارتقا کی تحریکات کے اٹھنے کا سبب بنی۔ لاکھوں لوگوں کے ایک شہر سے دوسرے شہر تک پہنچنے سے متعدد شہروں کو عالمی حیثیت حاصل ہوئی۔ لندن دنیا کا سب سے بڑا شہر اور برطانیہ کی راجدھانی بنا۔ انیسویں صدی میں اس کی آبادی ایک ملین سے بڑھ کر 6.7 million پہنچ گئی۔ اس عہد میں خطۂ ارض کے غیر دریافت شدہ علاقے بھی دریافت کر لیے گئے۔ قطب جنوبی (Antarctic) تک رسائی کے لیے جنوبی Shetland جزائر اور قطب شمالی (Arctic) خطے تک رسائی کے لیے شمال جنوبی بحری راستے (Northwest Passage) کی دریافت کی گئی۔ 1890 تک کرۂ ارض کے مستند

اور تفصیلی نقشے تیار کر لیے گئے۔ یورپ کی اصلاحی تحریکات میں حریت پسندی(Libralism) کو فوقیت حاصل ہو چکی تھی۔ انیسویں صدی کا بڑا کارنامہ ہے کہ دنیا بھر سے غلامی کی روایت کے خاتمے کی شروعات ہوئی۔ غلاموں کے خرید و فروخت اور ان کی تجارت کو قانونی جرم قرار دیا گیا۔ برطانوی اور فرانسیسی نوآبادیوں میں غلاموں کے ساتھ ناروا سلوک کیا جاتا تھا۔ حکم عدولی پر انھیں سخت سزائیں دی جاتی تھیں۔ زندہ جلا دیا جاتا تھا۔ فرانسیسی نوآبادی ہیٔیتی(Haiti) میں افریقی غلاموں نے بغاوت کر دی۔ غلاموں کی کامیاب بغاوت کے بعد برطانیہ اور فرانس نے سمندری لٹیروں کے خلاف جنگی اقدام کیے اور یورپی باشندوں کو غلام بننے سے بچالیا۔ برطانیہ کے Slavery Abolition Act(1834) نے برطانوی شاہی بحریہ کو عالمی سطح پر غلاموں کی تجارت پر روک لگا دیا۔ برطانوی طرز پر، پرتگال نے سب سے پہلے غلامی کا خاتمہ کیا۔ 1865 میں خانہ جنگی کے بعد امریکہ نے غلامی کو روکنے کے لیے قانون میں تیرہویں ترمیم کی۔ 1888 میں برازیل نے بھی غلامی کا خاتمہ کر دیا۔ روس نے بھی غلامی کی روایت پر پابندی لگا دی۔

انیسویں صدی میں بڑے پیمانے پر شمالی امریکہ سے آسٹریلیا تک آبادکاری کی قابل ذکر اور نئی بنیادیں قائم کی گئیں۔ اس صدی کے اواخر میں دنیا کے نقشے پر دو بڑے شہر قائم کیے گئے۔ ریاست ہائے متحدہ امریکہ میں شکاگو اور آسٹریلیا میں میلبورن جیسے عالمی درجے کے شہر وجود میں آئے۔ اس صدی میں تقریباً ستّر ملین افراد نے یورپ کو خیر باد کہا اور زیادہ تر نے ریاست ہائے متحدہ امریکہ کو اپنا مسکن بنایا۔

مغرب میں جدیدیت فلسفیانہ تحریک ہے جو انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل کے مغربی معاشرے میں تہذیبی رجحانات و تغیرات کے ہمراہ داخل ہوئی۔ اس کو متشکل کرنے والے عناصر میں جدید صنعتی معاشروں کی ترقی، شہروں کی تیز آبادکاری اور پہلی جنگ عظیم کی تباہ کاریوں کے اسباب شامل ہیں۔ نام نہاد روشن خیالی اور مذہبی عقائد کو اس نے رد کیا۔ یہ عام طور پر ان رجحانات اور رویوں سے عبارت ہے جن کے مطابق سابقہ آرٹ کی روایتی یا پرانی ساخت، عمارت سازی، ادب، مذہبی عقائد، فلسفہ، سماجی ادارہ، روزمرہ کے مسائل اور یہاں تک کہ سائنس بھی طلوع ہونے والی صنعتی دنیا میں نئے معاشی، سماجی اور سیاسی ماحول کے مطابق اپنا کردار ادا کرنے سے قاصر تھی۔ ازرا پاؤنڈ(30 اکتوبر 1885-1 نومبر 1972) کا شمار جلاوطن امریکی شاعر، نقاد اور جدیدیت کے ابتدائی مفکرین میں ہوتا ہے۔ اس کی شعری خدمات میں پیکریت کے تصور کا نمایاں کردار ہے۔ مغربی ادب میں پیکریت(Imagism)

کو ایک تحریک کی حیثیت حاصل ہے جسے کلاسیکی چینی اور جاپانی شاعری سے مستعار لیا گیا تھا۔ازرا پاؤنڈ نے اس ادبی تکنیک کا استعمال کیا اور تاکید کی کہ اس تکنیک کو عصری تقاضوں کے تحت تبدیل کیا جائے۔اس نے اسے ' Make it new' کا نام دیا۔اس نے نئے تقاضوں کے تحت اس کی از سر نو تعمیر کی طرف توجہ دی اور ماضی کی شاندار روایتوں کو دریافت کیا۔یہ قدم جدیدیت کی تشکیل میں Touchstone کا حامل ہے۔خود آگاہی اور طنز کے عناصر کو اس تحریک میں بنیادی مقام حاصل ہے۔ان پر مبنی ادبی اور سماجی روایات کے دائرے میں تجربات کے لیے کافی گنجائش نکلتی ہے۔ان تجربوں کا اطلاق ادب، عمارت سازی، موسیقی، مصوری وغیرہ کی تخلیق میں کیا گیا۔اس تحریک نے حقیقت پسندی کو واضح طور پر رد کر دیا اور ماضی کی روایات میں جھانک کر پرانے تصورات کو نئے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی۔

جدیدیت کو فکری رویہ بھی کہا گیا ہے۔مغرب میں عام طور سے اسے سماجی سطح پر ترقی پسند فکری رویہ قرار دیا گیا ہے جو اپنے ماحول کو بدلنے کے لیے انسانی طاقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔اس طاقت کے استعمال سے ٹکنالوجی اور سائنسی علوم، اور عملی تجربات کی مدد سے اپنے ماحول کو بدلا جا سکتا ہے۔جدیدیت اس تناظر میں تجارت سے فلسفے تک وجود کے ہر پہلو کو پرکھتی ہے۔یہ ایک نوع کی جمالیاتی پرکھ کا بھی نام ہے۔یہ پہلی جنگ عظیم میں استعمال ہونے والی ٹکنالوجی کے رد عمل پر توجہ مرکوز کرتی ہے۔یہ ٹیکنالوجی کی دہشتوں کے خلاف ہے اور نطشے سے سیمول بیکٹ تک مختلف مفکرین کے Nihilistic رویوں سے مکالمہ کرتی ہے۔یہ سرمایہ دارانہ اقدار اور صنعتی انقلاب کے خلاف رومانوی بغاوت کے بطن سے پیدا ہوئی ہے۔رومانویت سے روشنی کشید کر کے اس نے انیسویں صدی کے بورژوا سماجی تقسیم پر تنقید کی۔

جرمن فلسفی نطشے (15اکتوبر1844-25اگست1900) نے اپنے عہد کے مروجہ افکار و نظریات کو چیلنج کیا۔ سماجی اصلاحات میں اس کا کوئی عقیدہ نہیں تھا۔وہ پارلیمانی طرز حکومت اور عالمی حق رائے دہی کے خلاف تھا۔آزاد خیال، قدامت پرست، کمیونسٹ اور اشتراکیوں سے اسے نفرت تھی۔یورپ کی گزشتہ دو سو برسوں کی دانش وری کی روایت کو اس نے ترقی پسندی کی نظر سے نہیں دیکھا۔اس نے عیسائی اخلاقی اصولوں کو ماننے سے انکار کر دیا۔اس نے حریت پسند معقولات اور اس بات کا بھی مذاق اڑایا کہ انسان فطری طور پر نیک ہوتا ہے۔اس نے سقراط کی مذمت کی۔ اس کا خیال ہے کہ انسانوں کو سمجھ لینا چاہیے کہ دنیا معقولی اصولوں سے نہیں چلتی۔اس لیے کہ زندگی بے رحمی،

ناانصافی، بے یقینی اور لایعنیت سے بھری پڑی ہے۔ انسانی عقل نیک وبد کا کوئی حتمی معیار نہیں قائم کر سکتی۔ وہ کہتا ہے کہ انسان دراصل برہنہ وجود ہے جو اس لایعنی اور بے خدا دنیا میں تنہا رہتا ہے۔ اس کے مطابق جدید صنعتی بورژوا معاشرے نے انسان کو زوال پذیر اور کمزور بنادیا کیونکہ اس نے انسانی دانش کو زیادہ معقولی بنا کر اسے اس کثرت کا مظلوم قرار دیا۔ نطشے نے بورژوا سماج کے رویوں کے خلاف اس بات پر زور دیا کہ انسان کو اس کی اپنی گہری اور پر اسرار جبلت کو سمجھنا چاہیے۔ یہی زندگی کا اصل بہاؤ ہے۔ اس نے لکھا کہ انسان کو وہی ہونا چاہیے جو وہ فطرتاً ہے۔ زیادہ اور غیر ضروری معقولیت پسندی اصل تخلیقی بہاؤ پر قدغن لگادیتی ہے۔ اپنی طاقت کو پہچاننے کے لیے انسان کو عقل وشعور کے بجائے اپنی جبلت کو فروغ دینا چاہیے۔ عیسائیت کے تمام اخلاقی اصولِ امتناعی کمزوروں اور غلاموں کو مزید کمزور اور غلام بناتے ہیں۔

اٹھارویں صدی میں عہدِ روشن خیالی کے نمائندہ فلسفیوں نے عیسائیت پر اس لیے حملے کیے کہ وہ انسانی دانش کے متضاد تھی۔ لہذا وہ عیسائیت کو زیادہ سے زیادہ معقول بنانا چاہتے تھے۔ پھر بھی انھوں نے عیسائی اخلاقیات کو برقرار رکھا۔ نطشے نے بھی عیسائیت پر تنقید کی لیکن اس کی بنیادیں مختلف تھیں۔ اس کا بنیادی اختلاف یہ تھا کہ عیسائیت انسان کو ایک بیمار روح عطا کرتی ہے۔ زندگی کا انکار کرتی ہے۔ یہ انسانی جبلت اور اس کی خواہشات کے آزاد اور بے تکلف رویوں پر پابندیاں عائد کرتی ہے۔ یعنی عیسائیت زندگی کی چنگاریوں کو بجھانے کا کام کرتی ہے۔

ایسے نہایت کم فلسفی گزرے ہیں جنھوں نے خدا کے بغیر دنیا کے تصور پر نطشے کی طرح سفاکانہ انصاف کی جرأت کی ہو۔ ایک 'پاگل کی حکایت' کے ذریعے نطشے نے عیسائی اخلاقیات کی موت کو مستحکم کردیا اور اس کے لیے عیسائیوں ہی کو ذمہ دار گردانا۔ اس کے مطابق فطرت یا خدا نے کوئی اعلیٰ دنیا یا اخلاقیات کے اصول نہیں بنائے کیونکہ وہ تو مر چکا ہے۔ اس طرح اس نے خدا کی موت کا اعلان کیا۔ اس لیے فطرت کے ذریعے ودیعت کیے ہوئے حقوق اور تمثال کا وجود نہیں ہے۔ پرانی تمام قدریں اور صداقتیں اپنا وقار اور معیار کھو چکی ہیں۔ اسی خیال یا نظریے کو عدمیت (Nihilism) کہا جاتا ہے۔ اخلاقی قدروں نے دم توڑ دیا ہے۔ نطشے نے کہا کہ انسان عدمیت کے تصور سے ہی طلوع ہو سکتا ہے۔ اس عمل کو کیسے ممکن بنایا جاسکتا ہے؟ اس کے نزدیک یہ مسئلہ زیادہ اہم ہے۔ وہ سچ اور اقدار کو استعاراتی

حوالوں میں تلاش کرتا ہے۔ وہ زبان کی نارسائی کا ذکر کرتے ہوئے انسانی تعصبات کو تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔ اس کا خلاصہ لی اسپنکس(Lee Spinks) کے الفاظ میں:

> *Nietzsche rethinks the customary division between truth and metaphor to argue that the idea of pure truth is itself a form of metaphor and a particular perspective upon life. As human thought and culture developed, we forgot that truth originated as a metaphor that allowed us to impose our values and perspectives upon the world, and raised it to the level of an Objective and absolute ideal form. The perception that truth is, in fact, an interpretative convention and a dominant perspective upon life means that we should attend both to its history and to the types of value it promotes. To reinforce this perception, Nietzsche presents a history of the non-moral origins of the idea of universal truth in order to show that its belated identification with mankind's innate moral sense lies at the historical origin of our idea of the'human'. To understand life in terms of its fidelity to abstract and universal concepts is to have a reactive view of the world. Conversely, the artist expresses an active mode of existence by exposing the metaphorical origins of truths and concepts so that we might develop new perspectives upon life.* (9)

جدیدیت قدامت پسندی سے نجات حاصل کرنے کا نام ہے۔ نطشے کے علاوہ فرائڈ، چارلس ڈارون اور کارل مارکس کا نام جدیدیت کی تفہیم میں اہمیت کا حامل ہے۔ سگمنڈ فرائڈ(1939-1856) تہذیب کو عقل ودانش کی روایت کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ سائنس کو علم کا صحیح راستہ تصور کرتا ہے۔ وہ نشاۃ ثانیہ کی پیداوار تھا۔ دیگر معقولی طریقوں کے برعکس وہ انسانی تفکر، کرداراور رویوں میں موجود طاقت اور اس کے غیر معقولی اثرات پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ 1840 میں کارل مارکس نے کہا تھا کہ لوگوں کا خیال ہے کہ وہ آزادانہ طور پر سوچتے ہیں لیکن مارکس کے مطابق یہ حقیقت نہیں ہے۔ وہ کہتا ہے کہ عوامی فکر پر حکمراں طبقے کی آئیڈیالوجی منعکس ہوتی ہے۔ اس لیے عوامی فکر آزاد نہیں ہوسکتی۔ وہ اسے 'جھوٹا شعور' قرار دیتا ہے۔ فرائڈ بھی یہی کہتا ہے کہ ہمارے جو شعوری افکار ہیں وہ کسی پوشیدہ اور غیر شعوری عناصر سے

طے پاتے ہیں۔ نطشے کے مطابق صرف شاعر کی ذات ہی غیر معقولی ہو سکتی ہے۔ اس کے بر عکس فرائڈ غیر معقولیت پسندی کو خطرہ تصور کرتا ہے اور اسے سائنسی میزان پر سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ غیر معقولی رویوں کو انسانی تہذیب کے حق میں استعمال کرنا چاہتا ہے۔ اس کے خیال میں غیر معقولیت پسندی سائنسی مطالعے کا ایک اہم موضوع ہے۔ اس نے انسان کو عقلی وجود نہیں مانا تھا۔ انسانی رویہ اندرونی قوتوں کے ذریعے طے پاتا ہے۔ اس لیے کبھی کبھی وہ معقولی نہیں ہوتا۔ دماغ میں جو ذہنی سر گرمی ہوتی ہے وہ شعور سے آزاد ہے۔ اس نے اسے لاشعور کا نام دیا اور کہا کہ لاشعوری نتائج بہت گہرے اثرات مر تسم کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ انسان ہمیشہ معقولی وجود نہیں ہوتا۔ اس خیال کو نطشے کے خدا کی موت والے بیان میں صاف طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔

جدید مصنف اپنے عہد کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ جدید مصنفین ایک خاص انداز میں لکھتے ہیں جو عام معیاروں سے مختلف ہوتا ہے۔ زیادہ تر لکھنے والے زمانی ترتیب کا لحاظ رکھتے ہوئے متکلم واحد اور غائب کا بیانیہ تشکیل دیتے ہیں۔ وہ ایک خاص خیال کو ظاہر کرنے کے لیے مقبول قاعدوں کا استعمال کرتے ہیں۔ یہ طریقہ عام ہے اور مقبول بھی۔ کیوں کہ اس طریقے میں قاری ذہنی مشقت سے بچ جاتا ہے۔ موضوع واضح اور کہانی صاف ستھری رواں دواں ہوتی ہے۔ جدیدیت پسند مصنف متن سے کھیلتا ہے۔ وہ عام بیانیوں سے احتراز کرتا ہے۔ ان کی کہانی میں ایک عرصہ کب دوسرے عرصے میں اور ایک اسلوب کب دوسرے اسلوب میں داخل ہو جاتا ہے، اس کا اندازہ نہیں ہوتا۔ یہاں تک کہ یہ عمل ایک ہی پیراگراف میں رونما ہو جاتا ہے۔ مصنف خیال در خیال کی تکنیک کا استعمال آسانی سے کر جاتا ہے لیکن قاری کو سمجھنے کے لیے ذہنی مشقت بھی اٹھانی پڑتی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کی 'ویسٹ لینڈ'، سیموئل بیکٹ کی 'ویٹنگ فار گوڈو'، ولیم فوک نر کی 'ایز آئی لے ڈائنگ' اور جیمس جوائس کی 'یولی سس' کا شمار اہم جدید کتابوں میں ہوتا ہے۔

جیمس جوائس بیسویں صدی کا اہم آواں گارد جدیدیت پسند مصنف ہے۔ اس کا عہد بہت بڑے تناؤ کا شکار تھا۔ اس نے ضرورت محسوس کی کہ ماضی کی کلاسیکی روایات سے بھی کام لیا جائے۔ اس نے روایت کے سیاق و سباق اور اس کے اصل مفہوم کو سمجھا۔ روایت کو نئے مفاہیم سے ہمکنار کیا۔ اس نے ہومر، دانتے، ملٹن، ورجل، ایٹس وغیرہ کی روح کو نئے معنوی تناظرات عطا کیے۔ جدید زاویوں سے انہیں اپنا لیا اور کہا کہ تاریخ کبھی نہیں مرتی۔ اس نے جدیدیت کو بنیادی اصول عطا کیا۔ کرسٹوفر بٹلر کے بقول:

The primary modernist technique here lies in Joyce's making of allusions, which lead us to feel the presence of underlying conceptual or formal structure. (10)

جدیدیوں نے کنایے اور استعارے کا منصوبہ بند طریقے سے استعمال کیا۔ جوائس، پاؤنڈ اور الیٹ نے متن کے اندر تہذیبی تقابل اور تسلسل کو کنایے کی تکنیک کے ذریعے ممکن بنایا۔ ورجینیا ولف نے جدیدیت کے اہم عناصر کو اپنی تحریروں میں نمایاں جگہ دی ہے۔ اس نے انیسویں صدی کی روایتی تکنیک کو رد کر کے شاعرانہ اور علامتی طریقۂ اظہار کو اپنایا جس کے سبب اس کا متن معنی کے مقابلے ہیئت کی سطح پر کافی مقبول ہوا۔ اس نے شاعرانہ زبان کے ساتھ طنزیہ اسلوب کو بھی رواج دیا۔ اس نے کرداروں کے اندرونی مسائل اور نفسیات کے اظہار میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال کیا۔ اس تکنیک کے نتیجے میں ابہام کا پیدا ہونا فطری امر ہے۔

پیبلو پکاسو کی فن کارانہ عظمت نے جدید آرٹ کے فروغ میں لاثانی اثرات مرتب کیے ہیں۔ مصوری میں اس کے تخلیقی رویوں نے حقیقت، تجرید، کیوب ازم، نوکلاسیکیت، سرریل ازم اور علامتیت کی حدوں کو پار کر لیا ہے۔ مصوری میں اسے جدیدیت کا اہم نمائندہ تصور کیا جاتا ہے۔ جدیدیوں کے لیے ماضی کا تصورِ استناد ہمیشہ نئی تعبیروں کے لیے موجود ہوتا ہے۔ پکاسو نے آرٹ میں ماضی اور مستقبل کی تفریق کو مٹا دیا تھا:

......for these modernists, the canon of past art is always available for reinterpretation, imitation, and even parody or pastiche.'To me there is no past and future in art', said Picasso. (11)

پکاسو آرٹ میں ہر طرح کی آزادی کا قائل ہے۔ یہ آزادی عدم استحکام کے بجائے ایک نوع کی تکثیریت خلق کرتی ہے۔ اس تنوع کو آرٹ میں لبرل ڈیمو کریسی کہا جا سکتا ہے:

'If the subjects I have wanted to express have suggested different ways of expression I have never hesitated to adopt them', said Picasso. This modernist choice of styles is not a sign of instability, but an aspect of freedom. Diversity of style is liberal democracy in art-and, as we shall see, it was the Soviet and Nazi dictatorships that demanded an explicitly

anti-modernist reversion to an official unity of realist style in the arts. (12)

جدیدیوں نے کوئی منشور تیار نہیں کیا۔ان کا خیال تھا کہ آرٹ کے لیے کوئی بھی منشور تیار کر کے اس کا اعلان کرنا اور اسے نافذ کرنا ممکن نہیں ہے۔آرٹ قدغنوں کو توڑنے کا نام ہے۔ فن کار اپنے طور پر اصول وضع کر سکتا ہے لیکن یہی اصول آفاقی مقام حاصل کر لے، یہ ممکن نہیں۔اسی لیے تخلیقی اصول ذاتی قسم کا تصور ہے۔اسے آفاقی بنانے کی ہر کوشش ناکام ٹھہرتی ہے۔ پکاسو نے اپنے لیے اصول بنایا لیکن اس کا اعلان نہیں کیا۔جدیدیت نے ادب کو اس کی کلیت میں دیکھنے کی کوشش کی اور احساس دلایا کہ ہر زمانے کا ادب اہم ہے۔ماضی اور حال کی تخصیص کر کے کسی فن پارے کو نئے پرانے کی میزان پر کم تر یا بر تر نہیں کہا جا سکتا۔ماضی بھلا دینے والی شے نہیں ہے۔ مصنفین اور فن کاروں نے ان پہلوؤں پر یکساں طور پر غور کیا اور متفق ہوئے۔یہی اتفاق عام لفظوں میں جدیدیت کی تحریک بنا۔جب پاؤنڈ اور الیٹ نے 'یولی سس' کے ابتدائی ابواب پڑھے تو انھیں کچھ یوں احساس ہوا:

As when Pound and Eliot read the early episodes of Joyce's Ulysses in typescript, realized that parallels between past and present could be made possible by allusion-and then wrote the early Cantos and'Geronation'and The Waste Land. Eliot's'Tradition and the Individual Talent' (1919) with its advocacy of an awareness in the author that'the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order', can be read as a rationalization of the work of all three writers at this time. Nevertheless, it is often up to us to infer artistic intentions, because the great modernists didn't always explain themselves or write manifestos. (13)

جدید آرٹ یک رخے پن کو پسند نہیں کرتا۔جدید آرٹسٹ ایسے آلۂ کار کا استعمال کرتا ہے جس سے فن میں غور وفکر کے امکانات بڑھیں۔ سمبل ازم، سرریل ازم اور ایکسپریشن ازم وہ رجحانات ہیں جن سے فن کی پیچیدگی میں

اضافہ ہوا۔ یہ رویے جدیدیت سے پہلے نظر نہیں آتے۔ جدیدیت کے بعد بھی ان رویوں پر بحث و تمحیص کا سلسلہ جاری ہے۔ بقول کرسٹوفر بٹلر:

As with so much modernist art, it is the reader or spectator or listener who has to work out the relevance of one fragment to the next and then to its successors, in the process tracing and learning a logic which is very different indeed from that of the art which came before, and which remains challenging after a hundred years. (14)

جدیدیت صنعتی انقلاب کا نتیجہ ہے۔ مشینوں کی ایجاد نے جذبات کو کچل کر رکھ دیا۔ ترقی کی آندھی نے انسان کو تنہا کر دیا۔ انسان ہی انسان کا درد محسوس کر سکتا ہے۔ مشین بے جان شے ہے۔ اس سے کیا مقابلہ؟ مشینوں کی حکومت میں آنسو اور آہوں کی کون سنتا ہے؟ بقول اقبال؛ 'احساس مروت کو کچل دیتے ہیں آلات'۔ جدیدیت نے مشینوں کی حقیقت سے پردہ ہٹایا۔ ترقی اور تنزلی کے معیاروں پر غور کیا۔ چکاچوندھ کے شکار تنہا شخص کے مسائل پر غور کیا۔ پروفیسر موہولی نیگی اپنے مضمون 'Constructivism and the Proletariat' (مئی 1922) لکھتے ہیں:

The reality of our century is technology: the invention, construction and maintenance of machines. To be a user of machines is to be of the spirit of this century. It has replaced the transcendental spiritualism of past eras.

Everyone is equal before the machine, I can use it, so can you. It can crush me; the same can happen to you. There is no tradition in technology, no class consciousness. Everyone can be the machine's master or slave. (15)

جدیدیت کے نظریے سے آرٹ کے تمام شعبے متاثر ہوئے۔ فنون لطیفہ پر یکساں طور پر اثر پڑا۔ زندگی کا ہر شعبہ اس کے دائرے میں آیا۔ یہ ایک وسیع تر تحریک تھی جس نے انسانی وجود کی طاقت کو محسوس کیا۔ معروضی ہونے کے بجائے موضوعی طرزِ فکر پر توجہ دی۔ براہ راست کے بجائے بالواسطہ طرزِ اظہار کو ترجیح دی۔ کنایے اور استعارے کو اہم جانا۔ ابہام کو یک رخاپن سے بہتر سمجھا۔ کرسٹوفر بٹلر نے اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> The early tendency of modernist art was to present subjective experience, and to stress its importance, as never before. The major artists of the period, who had inherited from the late 19th century an emphasis on the role of imagery, symbolism, dreams, and the unconscious, tended always to favour the individual's self-realization, and what is more, through imaginative, intuitive, and, as we shall see,'epiphanic'ways of coming at the truth, which were often in contention with more rational or public modes of argument. And this consideration applies to all the arts. (16)

ازرا پاؤنڈ کو عام طور پر جدید شعری جمالیات کا مبلغ سمجھا جاتا ہے۔اس کی زندگی پر خار راہوں سے گزری ہے۔وہ جنگ کا شدید مخالف تھا۔وہ دل سے امریکی تھا لیکن امریکہ کی جنگی پالیسیوں کی ہمیشہ مخالفت کرتا رہا جس کی سزا بھی اسے اٹھانی پڑی۔وہ روایت اور جدیدیت کا متلاشی تھا۔ جیمس جوائس، ٹی ایس ایلیٹ اور ازرا پاؤنڈ تین ایسے دوست تھے جنھوں نے جدیدیت کے خط و خال مرتب کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا تھا۔وہ ہر لمحہ نئے پن کی تلاش میں سرگرداں رہتا تھا۔ایسا جنونی شخص یورپ کی تاریخ میں نظر نہیں آتا۔فنکار کی سنجیدگی پر لکھتے ہوئے اس نے روایت، تخلیقی عمل، جذبات و شاعری اور صنف کے وجودی مسائل پر اظہار خیال کیا ہے۔'سنجیدہ فنکار' یہ مضمون اس نے ایلیٹ کے مضمون 'روایت اور انفرادی صلاحیت' سے پانچ برس قبل لکھا تھا۔دونوں کا بنیادی مقصد روایت کی تلاش تھا۔ پاؤنڈ کا خیال ہے کہ فن میں ایک نوع کی متانت ہونی لازمی ہے۔ فن کار کے لیے ساری کائنات فن کا موضوع بن سکتا ہے:

> سنجیدہ فنکار قدر شناسی سے اتنا ہی بے نیاز ہوتا ہے جتنا کوئی سنجیدہ سائنسدان۔وہ مستقل جائداد، جو بنی نوع انسان کو فراوانی سے دی گئی ہے، سنجیدہ سائنس دان اور سنجیدہ فنکار کا مواد ہے۔ سائنس دان کا مواد تجریدی رشتوں سے، ذراتی قوت سے، مادہ کے اجزا سے تعلق رکھتا ہے اور سنجیدہ فنکار کا مواد انسان کی فطرت اور افراد سے تعلق رکھتا ہے۔
>
> (17)

پاؤنڈ کی فطرت ایک کروٹ بیٹھنے والی نہیں تھی۔ وہ جدید رویوں کی تفہیم اور اس کے اطلاق کی کوششوں میں مستقل طور پر لگا ہوا تھا۔ اس کی نظر فن کی عظمت پر تھی اور ساتھ ہی بنیادی مسائل پر بھی وہ ہمیشہ سوچتا رہتا تھا۔ باطن کے رشتوں کا فن سے کیا تعلق ہے۔ جدید فن کار کو ظاہر و باطن میں کس رشتے کی تلاش ہونی چاہیے؟ وہ فن کار کو ایک مقام پر دیکھنا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک ہر شخص فن کار نہیں ہو سکتا۔ فن کار کی ذہانت اور روایت سے وابستگی کی جیسے موضوعات پر وہ مستقل سوچتا رہا:

> جہاں تک بنیادی مسائل کا تعلق ہے۔ فنون ہمیں نفسیات کا مواد فراہم کرتے ہیں۔ انسان کے باطن اور اس کے خیالات سے جذبات کے رشتے کو واضح کرتے ہیں۔ فن کی کسوٹی، اس کی وضاحت ہے۔ یہ وضاحت بہت پیچیدہ قسم کی ہوتی ہے اور مخصوص لوگ ہی اس کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ کوئی ذہین آدمی کم و بیش اس امر کا صحیح فیصلہ نہیں کر سکتا کہ آیا ایک فن پارہ اچھا ہے یا نہیں؟ ایک ذہین آدمی عام طور پر یہ بتا سکتا ہے کہ کوئی تندرست ہے یا نہیں لیکن اس کے باوجود مرض کی صحیح تشخیص کے لیے ایک ہوشیار ذہین طبیب ہی کی ضرورت پڑتی ہے۔(18)

پاؤنڈ کے مطابق ادبی معاملات ایسے نہیں ہوتے کہ ہر شخص ان کی تہہ تک پہنچ جائے۔ وہ جدید ہے لیکن اس کے یہاں بے تکی شدت پسندی کے بجائے ہمیشہ ایک نوع کی متانت نظر آتی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کا شمار جدیدیت کے ایک اہم ستون کی حیثیت سے کیا جاتا ہے۔ وہ ساختیاتی فکر کا نمائندہ تھا۔ امریکہ میں پیدا ہوا۔ نئے افکار پر سنجیدگی سے غور کیا۔ شاعری کی، مضامین لکھے اور ادب کو ایک نظریہ دینے کی کوشش کی۔ اس نے رومانی تصور ادب کو رد کیا اور مذہب، ماضی اور ان دونوں کے اختلاط سے پیدا ہونے والے تصورات کو ادب کا معیار سمجھا۔ تنقید کے میدان میں اسے بیسویں صدی کا میتھیو آرنلڈ کہا گیا ہے۔ وہ نئی شاعری کا معمار اور جدید افکار کا مبلغ تھا۔ وہ روایت کا پابند اور کلاسیکی سرمایے کا محافظ تھا۔ 'روایت اور انفرادی صلاحیت' اس کا شہرۂ آفاق مضمون ہے جس میں اس نے روایت کا مفہوم سمجھاتے ہوئے اس کے تسلسل پر زور دیا ہے۔ انفرادی صلاحیت کا مطلب اس کے نزدیک یہ نہیں ہے کہ کوئی خلا میں

رہ کر کچھ خلق کر سکے۔ وہ کہتا ہے کہ ایک معیاری فن پارے میں اس کے ادب کے پورے ماضی کو تحلیل ہو جانا چاہیے۔ وہ لکھتا ہے:

> اگر روایت کے معنی یہ ہیں کہ اپنے سے پہلی نسل کے طریقوں اور کامیابیوں کا آنکھ میچ کر یا سہمے سہمے اطباع کیا جائے تو ایسی صورت میں یقیناً روایت کی حمایت سے گریز کرنا چاہیے۔ ہم نے خود ایسے بہت سے رجحانات کو مرتے دیکھا ہے۔ یہ بات مسلم ہے کہ جدیت تکرار سے بہتر ہے۔ روایت کا معاملہ بہت وسیع اہمیت کا حامل ہے۔ یہ میراث میں نہیں ملتی اور کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لیے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ اول تو اس کے لیے تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے جو ہر اس شاعر کے لیے لازمی ہے جو پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شعر کہتا رہے۔ تاریخی شعور کے لیے ادراک کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف ماضی کی ماضیت کی بلکہ اس کی موجودگی کی بھی۔ تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک، اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ تاریخی شعور، جس میں لازمان اور زمان کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے، وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو زمان میں اس کے اپنے مقام اور اپنی معاصرت کا شعور عطا کرتا ہے۔ (19)

ایلیٹ نے زور دے کر کہا کہ جدت تکرار سے بہتر ہے۔ اس لیے فن کار کو تخلیقی اپج سے کام لینا چاہیے۔ اسے اپنی بصیرت کو بروئے کار لاتے ہوئے ماضی اور حال کے تسلسل کو تخلیقی ہنر مندی کا جامہ پہنانا چاہیے۔ اس کے نزدیک ماضی یا روایت کوئی پرانی اور بے کار شے نہیں ہے۔ روایت کو وہ بنیاد سمجھتا ہے اور کہتا ہے کہ اس کا شعور خود نہیں آتا بلکہ اس کے لیے بڑی کاوشوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ وہ تاریخی شعور کو سنجیدہ فن کار کے لیے ضروری قرار دیتا ہے اور

پورے ادب کو ایک اکائی تصور کرتا ہے۔ اس نے روایت اور معاصرت جیسے مسائل کو بحث کا موضوع بنایا اور نئے نکتے برآمد کیے۔ وہ کہتا ہے:

> کوئی شاعر کوئی فن کار، خواہ وہ کسی بھی فن سے تعلق رکھتا ہو، تن تنہا اپنی کوئی مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی بڑائی اسی میں مضمر ہے کہ پچھلے شعرا اور فن کاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ الگ رکھ کر اس کی اہمیت متعین نہیں کی جاسکتی۔ اسے پچھلے شعرا اور فن کاروں کے درمیان رکھ کر تقابل و تفاوت کرنا ہوگا۔ میں اس اصول کو محض تاریخی تنقید ہی کا نہیں بلکہ جمالیات کا اصول سمجھتا ہوں۔ یکسانیت و مطابقت کا یہ تقاضا یک طرفہ نہیں ہے۔ ایک نیا فن پارہ جب تخلیق ہوتا ہے تو اس کے ساتھ بھی وہی سب کچھ ہوتا ہے جو بیک وقت ان فن پاروں کے ساتھ عمل میں آیا تھا جو پہلے تخلیق ہو چکے ہیں۔ یہ موجودہ فن پارے خود ہی اپنا ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں اور جس میں کسی حقیقی نئے فن پارے کی تخلیق سے خود ہی ردو بدل ہو جاتا ہے۔ یہ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل مکمل ہوتا ہے لیکن اس نئے فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے کے سارے موجودہ نظام میں تغیر و تبدل پیدا ہو۔ خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح اس فن پارے کے رشتے اور اقدار پورے نظام میں ایک نئے سرے سے ترتیب پا لیتے ہیں۔ نئے اور پرانے کے درمیان یہی اصل مطابقت ہے۔ جو بھی نظام کے اس خیال سے اتفاق کرتا ہے اور یورپ اور انگریزی ادب کی اس نوعیت کو سمجھتا ہے اس کے لیے یہ بات بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بدلتا رہتا ہے اور وہ شاعر جو اس بات سے واقف ہے وہ ساری مشکلات اور زبردست ذمہ داریوں کو بھی خوب سمجھتا ہے۔(20)

ایلیٹ انفرادیت کو روایت سے کاٹ کر نہیں دیکھتا۔ پرانے شعرا کو معاصرت کے شعور سے الگ نہیں کرتا۔ وہ پرانے اور نئے تصورات کی یکجائی کو جمالیاتی اصول اور تنقیدی شعور کا تقاضا قرار دیتا ہے۔ ماضی کے بغیر حال بے معنی اور حال کے بغیر ماضی بے وجود ہے۔ ہر فن پارے کی تخلیق کا اپنا ایک تخلیقی نظام ہے جس میں حال ماضی کو بدلتا رہتا ہے۔ اس طرح انفرادیت کے خوشے پھوٹتے ہیں۔ ردوبدل اور تجربات ہوا کے نئے جھونکوں کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ چونکہ فن پارہ اپنے تخلیقی نظام کے تحت مرتب و متشکل ہوتا ہے اس لیے شاعر کی شخصیت یہاں بے معنی ہو جاتی ہے:

> فن کے جذبات غیر شخصی ہوتے ہیں اور شاعر اس 'غیر شخصیت' تک خود کو کلیتاً فن کے حوالے کیے بغیر نہیں پہنچا سکتا۔ اس فن کے حوالے کے بغیر جو اسے تخلیق کرنا ہے اور یہ بات کہ اسے کیا تخلیق کرنا ہے اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک وہ اس لمحہ میں زندہ نہ ہو جسے 'حال' نہیں بلکہ ماضی کا 'لمحۂ موجود' کہہ سکتے ہیں اور جب تک وہ نہ صرف اس کا شعور رکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مردہ ہو چکی ہیں بلکہ اس کا شعور بھی رکھتا ہو کہ کیا کیا چیزیں پہلے سے زندہ ہیں۔(21)

ایلیٹ نے 'ماضی کا لمحۂ موجود' کی ترکیب سے یہ بات سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ ادب ایک دھارے کی طرح ہے جس کے زیر و بم سے ہمارے جذبات انگیخت ہوتے رہتے ہیں۔ فن کار کی ذات سے کہیں زیادہ شعریات کا ادراک فن پارے کے نظام کلام کو سمجھنے میں معاون ہوتا ہے۔ یہ پیچیدہ مسائل ہیں لیکن عرصۂ متن، سیاق اور پیروڈی یا بین المتونیت کے مباحث کے لیے چشمۂ آبِ رواں ثابت ہوتے ہیں۔ ایلیٹ نے جدیدیت کو اپنی فہم و فراست سے مالامال کیا۔ نظری تنقید اساس مسائل پر توجہ دی اور ادب کے تصورات کو دیکھنے اور پرکھنے کا نیا زاویہ فراہم کیا۔

جدیدیت کی بنیاد وجودیت پر ہے۔ جدیدیت کو وجودیت کی توسیع بھی کہا جاتا ہے۔ انسانی فکر کی تاریخ جتنی پرانی ہے وجودیت کا تصور بھی اتنا ہی پرانا ہے۔ اس کا سلسلہ سقراط سے ہوتے ہوئے عہد حاضر کے فلسفیوں سے مل جاتا ہے۔ چین اور ہندوستان کے قدیم فلسفوں میں اس کے عناصر کی نشاندہی مفکرین نے کی ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں سورین کرکے گارڈ کے نظریات نے اس مسئلے کو از سر نو چھیڑ دیا تھا۔ اس کے مباحث نے وجودی فکر کو عالم گیر مسئلہ بنا دیا تھا۔ ہیڈ گر اور سارتر اس سے کافی متاثر ہوئے۔ کرکے گارڈ، ہیڈ گر، سارتر، جیسپر اور مارسل کو فلسفۂ وجودیت سے

شناخت ملی۔ یہ لوگ اس فلسفے کا بنیادی حوالہ بنے۔ سارتر، کافکا اور کامیو کی تخلیقات نے جدیدیت کو سمجھنے میں معاونت کی۔ وجودیت زندگی کی کربناکیوں سے مبارزت طلب ہے۔ ظلمت میں نور کی متلاشی ہے۔ یہ متحرک اور باعمل ہستی کی مثال ہے۔ ہیگل، ہیوم اور کانٹ نے اس کی فلسفیانہ تعبیر کی ہے۔ یہ عقلی تعبیر کے بجائے رومانی تعبیر کی حامی اور داخلی ارتقا کی ترجمان ہے۔

جدیدیت کے بعد مغربی معاشرے میں مابعد جدیدیت کا ظہور ہوا۔ اس نئے رجحان نے جدیدیت کے ذریعے نظرانداز کی گئی باتوں پر نظر ڈالی اور علم کو ایک نئی صورت میں دیکھنے کی کوشش کی۔ دونوں میں کچھ بنیادی امتیازات ہیں۔ جدیدیت نے تاریخی مہابیانیوں اور قومی و تہذیبی تشخص پر زور دیا جبکہ مابعد جدیدیت نے مہابیانیوں کو رد کر کے مقامی بیانیوں کو ترجیح دی۔ کسی عظیم نظریے کے بجائے چھوٹے چھوٹے نظریات کو اہمیت دی۔ جدیدیت نے کہا کہ ذات ہی اصل مرکز ہے جبکہ مابعد جدیدیت کہتی ہے کہ ذات تنہا کوئی تصور نہیں ہے۔ ایک آدمی میں کئی آدمی بستے ہیں۔ ایک چہرے میں کئی چہرے ہوتے ہیں۔ مرکزیت کو چیلنج کر کے لامرکزیت کو موضوع بنایا گیا۔ جدیدیت نے ایک مرکزی کنٹرول کی بات کی جبکہ مابعد جدیدیت نے ہر طرح کے کنٹرول کو تہہ و بالا کیا۔ جدیدیت نے اصل اور صداقت کی تلاش کی جبکہ مابعد جدیدیت کا خیال ہے کہ اصل اور صداقت دھوکا ہے۔ یہ اضافی تصورات ہیں۔ مابعد جدیدیت نے بڑی اور عظیم تہذیبی روایات کے بجائے چھوٹے چھوٹے علاقائی ثقافتی رویوں کی وکالت کی۔ جدیدیت کی رو سے فن ایک نوع کا عضویاتی کل ہے جبکہ مابعد جدیدیت کی روشنی میں فن کبھی مکمل ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ جاری رہنے والا سفر ہے جس کے حدود اور دائرۂ کار ہر زمانہ اپنے طور پر متعین کرتا ہے۔ جدیدیت میں علوم کو کل کی صورت میں دیکھا جاتا ہے جبکہ مابعد جدیدیت علوم کو وقتی شے تصور کرتی ہے۔ یعنی علم بھی فنا ہو جانے والی شے ہے۔ یہاں مرکزی علم کے بجائے، علم کی تقسیم پر زور دیا جاتا ہے۔

حوالے

1. پیٹر رائٹ برجن، یورپ: اے کلچرل ہسٹری (لندن اور نیویارک، رُوٹ لیج، 1998)، 114

2. عابدہ شکور، Origins of Modern Europe، مرتبہ: کیو۔ زیڈ حسن، حاجرہ کمار (دہلی، آکار بکس، 2004)، 61

3. ارنسٹ کیسیرر، پال آسکر کرِسٹیلر، جان ہرمین رینڈل/مرتبین (شکاگو۔ الینوئے، یونیورسٹی آف شکاگو پریس، 1948)، 223-225

4. پیٹر رائٹ برجن، یورپ: اے کلچرل ہسٹری (لندن اور نیویارک، رُوٹ لیج، 1998)، 325

5. پیٹر گے، دی اینلائٹنمنٹ: این انٹرپریٹیشن (ڈبلیو۔ ڈبلیو نارٹن اینڈ کمپنی، 1996)

6. پیٹر رائٹ برجن، یورپ: اے کلچرل ہسٹری (لندن اور نیویارک، رُوٹ لیج، 1998)، 325

7. ڈیوڈ ایس۔ میسن، اے کنسائز ہسٹری آف ماڈرن یورپ: لبرٹی، ایکویلیٹی، سولی ڈیرٹی (یو۔ کے، رومین اینڈ لٹل فیلڈ پبلشرز، 2011، دوسرا اڈیشن)، 44

8. برٹرینڈ رسل، ہسٹری آف ماڈرن فیلاسفی (نیویارک، سائمن اینڈ شسٹر، 1945، چوتھا اڈیشن)، 672

9. لی اسپنکس، فریڈرک نطشے (لندن اینڈ نیویارک، روٹ لیج، 2007، خصوصی ہندوستانی اڈیشن)، 55

10. کرسٹوفر بٹلر، ماڈرنزم: اے ویری شارٹ انٹروڈکشن (یو۔ کے، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 2010)، 3

11. ایضاً، 11

12. ایضاً، 12

13. ایضاً،15

14. ایضاً،22

15. ایضاً،28

16. ایضاً،51

17. جمیل جالبی (مترجم)، ارسطو سے ایلیٹ تک (دہلی، اضافہ شدہ ایڈیشن، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1992)، 591

18. ایضاً

19. جمیل جالبی (مترجم)، ایلیٹ کے مضامین (دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2007)، 184-185

20. ایضاً، 185-186

21. ایضاً، 194

تیسرا باب

اردو میں جدیدیت

مفہوم، مسائل اور دائرۂ کار

ہندوستان میں جدیدیت کا آغاز کب ہوا؟ دنیا کی تاریخ میں ہندوستان پیچیدہ تہذیب و ثقافت کا ترجمان خطہ رہا ہے ۔اس پیچیدگی میں جدیدیت کی جڑیں تلاش کرنا بحث طلب مسئلہ ہے۔ عام طور پر ہم کسی بھی رجحان کو زیریں لہروں کے بجائے کھلی آنکھوں سے دیکھنے کے قائل ہیں۔ جدیدیت مابعد نوآبادیاتی ہندوستان میں پروان چڑھی لیکن اس کے پروان چڑھنے کے لیے جس آب و ہوا کی ضرورت تھی وہ یہاں کی مٹی میں پہلے سے موجود تھی۔ یہی سبب ہے کہ ایک متوازی جمالیات خلق ہو پائی۔ جدیدیت غیر مکمل تاریخی عمل ہے۔اس کا سرا برطانوی نوآبادیاتی ہندوستان میں تلاش کرنا چاہیے۔ ایک بڑی آبادی اور منصوبہ بند معیشت کے ذریعے آزاد ہندوستان میں صنعت کے متوازن ارتقا کو ممکن بنانے کی کوشش کو اس عمل سے جوڑ کر دیکھنا چاہیے۔ مابعد صنعتی معاشروں کے پیش نظر ہندوستان میں صنعتی ترقی کا سلسلہ جاری ہے اور طبقاتی سیاست بھی خوب چمک رہی ہے۔ جدید کاری (Modernity) وہ عمل ہے جس میں ایک خاص زمانے کی انقلابی تبدیلی کو مادی اور تہذیبی دنیا سے منسلک کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہی جدید کاری کا عمل ہے۔ اپنی نمائندہ صورتوں اور جدوجہد میں یہ ایک نوع کی وجودیاتی تلاش کا نام ہے۔ ہندوستانی جدیدیت کو سماجی اور تاریخی سطح پر دریافت کیا جا سکتا ہے۔

آرٹ کی سطح پر جدیدیت کی اساس کا براہ راست واسطہ ثقافتی تناظر سے ہے۔ ہندوستانی فن کاروں نے جدیدیت کو اختیار کرنے میں سست رفتاری کا مظاہرہ کیا۔اسی لیے اسے سمجھنے اور اختیار کرنے میں تاخیر ہوئی۔ یہ ایک جمالیاتی تحریک تھی جو سماجی-سیاسی (Socio-Political) سیاق و سباق میں جدید کاری کے نتیجے میں منظر عام پر آئی

تھی۔اس روشنی میں جدید کاری اور جدیدیت کی مختلف تعبیریں متعین کی گئیں۔نوآبادیاتی اور مابعد نوآبادیاتی ہندوستان میں جدید کاری اور جدیدیت کی بحثوں میں تبدیلی آئی اور آخر میں عالمی سطح پر شناخت کے مسئلے پر مرتکز ہوئی۔ رابندر ناتھ ٹیگور (1941-1861) نے شناخت کے اس مسئلے پر خاطر خواہ توجہ دی اور شناخت کو قومیت کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی۔ان کا عہد دو نمایاں نظریاتی سمتوں میں منقسم تھا۔ایک طرف نوآباد کاری کی اپنی شرطوں پر مغربی جدید کاری کا نفاذ تھا تو دوسری جانب ٹیگور کی نظر میں اپنی مذہبی گہرائی، سماجی طبقات، مادی وسائل کی کمی اور تعلیم جیسے بنیادی مسائل کے ساتھ ہندوستانی روایات تھیں۔رفتہ رفتہ دونوں منطقوں میں دوریاں بڑھتی جارہی تھیں۔دو مخالف طاقتیں ہندوستانی جدیدیت کی تشکیل میں متصادم تھیں۔ایسے میں ٹیگور تہذیبی احیا پر مبنی قومی نظریے کے معمار کی صورت میں ظاہر ہوئے اور اخیر میں انھوں نے قومیت کے حدود کو توڑ دیا۔ کلکتے کے گزشتہ حالات نے بھی اس جدیدیت کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔اس شہر نے اپنے محل وقوع میں مقامی اور آفاقی، روایتی اور جدت پسند، نوآبادیاتی اور ملکی، بنگالی اہل زبان اور انگریزی داں، قومی اور بین الاقوامی مسائل ورجحانات کو مختلف سیاق وسباق میں دیکھا۔ان مختلف قوتوں کے دباؤ اور اختلافات کے بیک وقت اور بیک مقام ہونے کے سبب کلکتہ ایک اہم جدید شہر کی صورت اختیار کر چکا تھا لیکن یہی ایک کوسموپولیٹن شہر پورے ملک کی ترجمانی نہیں کرتا تھا۔شہری جدید کاری ابھی تک خیالی ہی تھی لیکن ادب اور مغربی اقدار کے نتیجے میں بنگالی اشرافیہ طبقے نے اس جدید کاری سے متاثر ہو کر جدیدیت کی تحریک کو ایک شکل دینا شروع کر دیا تھا۔ پھر بھی یہ افسانوی رشتہ کتابوں تک ہی محدود تھا۔ ٹیگور کا عالمی کردار ہندوستانی جدیدیت میں اپنی انفرادی شناخت کو بھی واضح کرتا ہے۔

جدیدیت نے عالمی سطح پر ایسی صورت حال قائم کی تھی جس میں دنیا کے مختلف خطے کے ادیب ایک نظریاتی دھارے سے منسلک ہو گئے تھے۔حالانکہ ان میں بہت سے ادیب ایک دوسرے کو نہیں جانتے تھے اور نہ کبھی ان سے ایک دوسرے کی ملاقات ہوئی تھی۔ہندوستان میں سامراج مخالف جدیدیت نے جمالیات کو نیا سیاق وسباق عطا کیا۔ اگرچہ یہ فنی تحریک یورپ میں صنعتی اور شہری جدید کاری کے شدید نتیجے میں وجود میں آئی تھی، ہندوستانی فن کاروں نے زمینی اقدار کے مقابلے میں نوآبادیاتی طرزِ فکر ورہائش کی مذمت کی۔اس لیے کہ نوآبادیاتی جدید کاری غلامی کا نتیجہ

تھی۔ ٹیگور کے یہاں جدیدیت کا مفہوم مختلف ہے۔ وہ اسے وسیع تر تناظر میں دیکھ رہے تھے۔ وہ آزادی اور فطرت سے وابستگی کے تناظر میں جدید انسان کا خواب دیکھ رہے تھے۔ فرد اور کائنات کے رشتے پر غور کر رہے تھے۔

ہندوستانی جدیدیت نوآبادیاتی جدیدیت کے مقابلے ایک نئی تعبیر پیش کر رہی تھی۔ نوآبادیاتی جدیدیت اس ملک کو جس خط و خال میں دیکھنا چاہتی تھی، ہندوستانی جدیدیت نے اس کی مخالف سمت میں خاکہ تیار کیا۔ یہاں سے ایک نوع کی متبادل جدید کاریوں کا سلسلہ شروع ہوا۔ یہ وہ جذبہ تھا جس میں یہ طے کیا جانا تھا کہ جدید ہندوستان کا کیا خاکہ مرتب ہو اور یہ کسی اور کے ذریعے نہیں بلکہ وطنِ عزیز کے لوگ ہی یہ فریضہ انجام دیں۔ ہندوستانی جدید کاری میں دو مخالف قدریں کام کر رہی تھیں۔ مغربی اقدار اور دیسی اقدار۔ ٹیگور نے ان دونوں انتہاؤں سے خود کو دور رکھا۔ مغربی تناظر میں مکمل جدید کاری سے وہ دور رہے۔ مکمل مغربی جدید کاری سے مراد یہ ہے کہ ہندوستان پر سیکولر ازم، لسانی اجارہ داری، برطانوی سیاسی حکومت، قومیت کے ظہور کی صورت میں برطانیہ کی مکمل مداخلت یا تسلط قائم ہو جائے۔ دوسری انتہا کی صورت میں ہندوستانی قومیت پرستی کے حق میں مغرب کو مکمل طور پر مسترد کیا جائے۔ ٹیگور مثبت اقدار کے امتزاج کے قائل تھے۔ ان کی کتاب 'قوم پرستی' (Nationalism)1917 میں شائع ہوئی جس میں انھوں نے قوم پرستی کے حدود کو توڑ کر آفاقی قدروں پر زور دیا۔ انھوں نے ہندوستانی تناظر میں سماجی جدید کاری پر توجہ دلاتے ہوئے تعلیم، سائنس اور خواتین کے مسائل کو نمایاں حیثیت دی۔ ہندوستان کی تشکیل جدید میں انھوں نے یورپی طرز کی قوم پرستی کی سخت مخالفت کی۔ انھوں نے جاپانی قوم پرستی کے حوالے سے جدیدیت کی تعریف کرتے ہوئے اپنی کتاب 'قوم پرستی' میں لکھا ہے:

> *While I agree with them [the means of modernization in Japan] so far as to say that the spirit of the race should harmonize with the spirit of the time, I must warn them that modernizing is a mere affectation of modernism, just as affectation of poesy is poetizing. It is nothing but mimicry, only affectation is louder than the original, and it is too literal. One must bear in mind that those who have the true modern spirit need not modernize, just as those who are truly brave are not braggarts. Modernism is not in the dress of the Europeans; or in the hideous structures, where their children*

are interned when they take their lessons; or in the square houses with flat, straight wall-surfaces, pierced with parallel lines of windows, where these people are caged in their lifetime; certainly modernism is not in their ladies'bonnets, carrying on them loads of incongruities. These are not modern, but merely European. True modernism is freedom of mind, not slavery of taste. It is independence of thought and action, not tutelage under European schoolmasters. (1)

ٹیگور نے کہا کہ سچی جدیدیت تقلید یا غلامی کا نہیں بلکہ فکر و عمل کی آزادی کا نام ہے۔وہ یورپ کی سیاسی تدابیر کے بجائے اس کی تخلیقی قوتوں کے معترف تھے اور ہندوستانی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لانا چاہتے تھے تاکہ ہمارے جدید اذہان کی صحیح نمائندگی ہوسکے۔جدید کاری کے صحیح تصور تک پہنچنے کے لیے وہ فطرت یا فطری طرز زندگی کے مقابلے یورپی طرز زندگی کو قید کی علامت سمجھتے تھے۔ان کی جدیدیت میں جمالیاتی اور اخلاقی سطح پر حصول آزادی کے لیے برطانوی سامراج مخالف جدوجہد کا حوالہ ملتا ہے۔وہ جدیدیت کے لیے روایت کے منکر نہیں تھے۔ان کی جدید بصیرت ان کے فکشن اور دیگر غیر افسانوی تحریروں میں میں نظر آتی ہے۔ان کے نوآبادیات مخالف تصور کا مفہوم مغرب و مشرق کے مثبت پہلوؤں کا تبادلہ و استقبال ہے۔وہ مغرب کی سائنسی اور تعلیمی ترقیات اور ہندوستانی امن، عزت نفس اور روحانی قدروں کا امتزاج چاہتے تھے۔ان کے تصورات کو صحیح سیاق و سباق میں سمجھنا چاہیے ورنہ مغالطے کا اندیشہ رہتا ہے۔انھوں نے مغربی قوم پرستی کو پہلی جنگ عظیم کی ہلاکت میں دیکھا تھا۔اسی طرح انھوں نے سودیشی جیسی ہندوستانی تحریکوں کو دیکھا تھا۔گاندھی جی سے اختلاف کیا تھا۔تقسیم ہند سے چند سال قبل انھوں نے جدوجہد آزادی میں ہندو مسلم فسادات بھی دیکھے تھے۔انھوں نے یورپ کو غلط راہوں پر چلتے ہوئے دیکھا تھا۔وہ نہیں چاہتے تھے کہ وہی غلطیاں اس ملک میں دہرائی جائیں۔مغربی استعماری نظریات کو تباہ ہونا تھا لیکن وہ اس کے لیے پرامن راہ اختیار کرنا چاہتے تھے تاکہ دنیا کے سامنے بہترین مثال قائم کی جاسکے۔تقسیم ہند کے بعد ان کے نظریات کے چیتھڑے اڑ گئے۔وہ مشرق و مغرب کا فرق سمجھتے تھے اور دونوں کی شدت پسندی پر تنقید کرتے تھے۔جدیدیت کو جمالیاتی اور روحانی اقدار کا مجموعہ سمجھتے تھے۔انھوں نے ادب کو فنی سیاق و سباق میں تہذیبی تعصبات سے بالاتر ہو کر

آفاقی مکالمہ قرار دیا ہے۔ ان کے یہاں آرٹ ذاتی مسئلے سے آفاقی مسئلے میں تبدیل ہو گیا ہے۔ وہ تہذیبی اور فطری ارتباط سے آفاقی ہم آہنگی کی تلاش میں تھے:

> *But the artist finds out the unique, the individual, which yet is in the heart of the universal. When he looks on a tree, he looks on that tree as unique, not as the botanist who generalizes and classifies. It is the function of the artist to particularize that one tree. How does he do it? Not through the peculiarity which is the discord of the unique, but through the personality which is harmony. Therefore, he has to find out the inner concordance of that one thing with its outer surroundings of all things. (2)*

ٹیگور کی نظر میں جدید فن کار وہی ہو سکتا تھا جو آفاقی ہم آہنگی اور اختلافات میں ارتباط کی صلاحت رکھتا ہو۔ لوگوں کے لیے یہ خیالی دنیا کی تعمیر ہو یا حقیقت کا آئینہ؛ اسی روشنی میں انھوں نے شانتی نکیتن کی بنیاد رکھی تھی۔ یہ یونیورسٹی ان کے خوابوں کی تعبیر تھی۔ یہ فطرت، فن اور انسان کے درمیان رابطوں کی علامت بنی جس میں تمام مذاہب اور تہذیبوں کے لیے گنجائش تھی۔ یہاں مختلف ممالک اور قوموں کے اساتذہ نے خدمات پیش کیں۔ تعلیم کو فطرت کا جشن سمجھا اور آرٹ کو بنیادی مسئلہ۔ عمارتیں کھلی ہوئی تھیں۔ کلاس کا انتظام کھلی ہوا میں باہر ہوا کرتا تھا تاکہ فطرت سے قربت میں کمی نہ آنے پائے۔ یہاں علم، فطرت اور جدید کاری میں کسی نوع کا کوئی تصادم نہیں تھا۔ آرٹس کے موضوعات لازمی تھے اور سائنسی موضوعات اختیاری تاکہ علم کو کسی خانے میں قید نہ کیا جا سکے اور طلبہ کو امکان بھر صلاحیتوں کے مظاہرے کا موقع مل سکے۔ ٹیگور نے بالآخر امتحانات کے نظام کو ختم کر دیا تاکہ طلبہ آزادانہ طور پر علم کی بنیادوں کو سمجھ سکیں اور ان کو کسی قسم کا کوئی بوجھ نہ محسوس ہو۔ یہاں کے نظام کا بنیادی اور اصل مقصد روح کی تربیت تھا۔ ٹیگور نے جدیدیت کو فطری تخلیقیت میں تلاش کیا تھا۔ انھوں نے اس ادارے کو تعلیم کا ایک متبادل نظام اور فنون کا جدت پسند مرکز بنا دیا تھا۔ تمام تر تعصبات سے بالاتر ہو کر یہ انسانی اتحاد کا مرکز بن گیا تھا۔

ہندوستانی جدیدیت کا آغاز Anti-colonial تحریک کی شکل میں ہوا تھا جس کا بنیادی مقصد فرد اور ملک کی آزادی تھا۔ اردو میں جدیدیت کے مباحث آزادی کے بعد شروع ہوئے۔ اس سے قبل ترقی پسند ادبی تحریک نے علم بلند

کر رکھا تھا۔ جدیدیت کو اگر ادبی رجحان کی صورت میں دیکھا جائے تو یہ صحیح ہے کہ اردو میں اس کے مباحث کا آغاز آزادی کے بعد ہوا لیکن اگر اسے ایک سلسلے میں رکھ کر تاریخ میں اس کا جواز تلاش کیا جائے تو اس کے ڈانڈے سرسید تحریک سے مل جائیں گے۔ انیسویں صدی کے فکری نظام کے بدلتے ہوئے دھارے اس بحث کو دور تلک لے جائیں گے۔ انیسویں صدی کے ہندوستانی مفکرین نئی قدروں کی تلاش میں سرگرداں تھے۔ جدیدیت کے صحیح تصور کو کسی ایک زمانے میں مقید کرنا قطعی مناسب نہیں۔ جدید تصورات اگر کسی مخصوص زمانے کو محیط ہوتے تو اس تناظر میں میرؔ اور غالبؔ کا مطالعہ کیوں کر ممکن ہوتا؟ میرؔ جدید شاعروں کے ہیرو کیوں ہوتے اور غالب کی جدیدیت کا غلغلہ کیوں کر مچتا؟ جدیدیت ایک ذہنی اور عملی تسلسل کا نام ہے۔ حالی اور آزاد کی شاعری اپنے زمانے میں روایت شکن تھی اور جدید خصائص سے موسوم تھی۔ آج وہ شاعری روایت کا حصہ ہے۔ جدیدیت کی تفہیم میں روایت کے صحیح مفہوم کا بڑا دخل ہے۔ روایت ماضی کو مسترد کرنے کا نام نہیں اور نہ حال کو ماضی سے لاتعلق کرنے کا نام ہے۔ روایت ایک مثبت سلسلے کی حقیقت ہے۔ جدیدیت اس روایت سے اپنا چراغ روشن کرتی ہے اور تمام ادب کو ایک سلسلے میں رکھ کر دیکھنے کی متقاضی ہے۔ جدیدیت عصریت تو ہے ہی، ساتھ ہی اپنی فلسفیانہ اساس میں ماضی کی مثبت قدروں کی دریافت بھی ہے۔ یہ کوئی میکانکی تصور نہیں ہے۔

انیسویں صدی کے ہندوستان میں تہذیبی سطح پر تصادم کے باوجود نئے اصلاحی میلانات نے جدید تہذیبی نشأۃ ثانیہ کے لیے راہ ہموار کی۔ اس نشأۃ ثانیہ نے سیاست، تعلیم، معاشرت، علوم، عقائد، ادب، فنون لطیفہ اور زندگی کے تمام شعبوں میں تبدیلی کی لہر دوڑا دی۔ راجا رام موہن رائے نے ستی کی رسم کے خلاف آواز بلند کی۔ سرسید نے معقولیت، نیچریت اور تعلیمی اصلاحات میں قدم بڑھایا۔ عورتوں کی تعلیم اور ہندو بیواؤں کی شادی کے حق میں ایشور چندر ودیا ساگر نے علم بلند کیا۔ وویکانند نے مذہب کے روحانی سروکاروں کو مرکز میں رکھ کر اتحاد بین المذاہب پر زور دیا۔ مغربی سائنسی ایجادات، پرنٹنگ پریس، ریلوے، ٹیلی گرام، ریڈیو اور صنعتی انقلاب نے انیسویں صدی کے ہندوستان کا نقشہ بدلا۔ نوآبادیاتی حکومت میں ہندوستانیوں نے معاشرتی اور تہذیبی سطح پر بہت کچھ کھو دیا لیکن نئی ہواؤں نے ماضی کی مثبت اقدار کے ساتھ مل کر دانشوری کا ایک نیا ایجنڈا مرتب کیا۔ مغربی ذہن مادی ترقی کی طرف مائل تھا جبکہ مشرقی نظام فکر روحانی اقدار کو اپنا اثاثہ سمجھتا تھا۔ ماضی کی پیچیدگیوں اور عصری تقاضوں نے ایک تیسری راہ

کا تعین کیا۔انیسویں صدی کی تہذیبی نشاۃِ ثانیہ نے ماضی اور حال کے شعور سے چراغ روشن کیا۔تضاد اور مفاہمت کی صورتوں سے پیچیدگی کا پیدا ہونا فطری تھا۔سرسید کی نظر مستقبل پر تھی۔اس لیے ان کا نقطۂ نظر بالکل صاف تھا۔یہ نقطۂ نظر انجمن پنجاب،لاہور کے مقاصد میں واضح طور پر دکھائی دیتا ہے۔مضامینِ عاشقانہ سے بیزاری،نیچر سے قربت کا خیال اور عزائم سے پُر اصلاحی کوششیں نئے ادبی منظر نامے کا پتا دے رہی تھیں۔'سادگی،اصلیت اور جوش' کی صورت میں حالی نے شعری معیار مقرر کیا۔ردیف اور قافیے کو قید کہا اور عقلیت پرستی کے زیر اثر ان کے نظریات پروان چڑھے۔یہ سب نوآبادیاتی فکر کے زیر اثر ہوا۔

سرسید تحریک کے بعد ترقی پسند ادبی تحریک نے زندگی اور ادب کی قدروں کو نئی تعبیروں سے روشناس کرایا۔بیسویں صدی کے معاشرے میں نئے معاشرے کی الجھنیں تھیں۔پہلی جنگ عظیم کی تباہ کاریوں نے زندگی کو لغویت کے آئینے میں دیکھا۔بیسویں صدی کے نصف اول میں عالمی سطح پر زندگی کے ہر شعبے میں اس قدر اتھل پتھل ہوئی کہ اس سے پہلے اتنے کم عرصے میں ایسا انتشار دیکھنے میں نہیں آیا تھا۔اسی صدی میں مارکس اور اینگلز کے خیالات نے دنیا کو متاثر کیا۔مارکسزم ایک بڑے تصور حیات کی شکل میں نمودار ہوئی۔ہندوستان میں ترقی پسندوں نے مارکس کو ہاتھوں ہاتھ لیا۔

ترقی پسند تحریک کا مقصد ملک کی آزادی،اشتراکیت کا نفاذ اور طبقاتی نظام سے نجات تھا۔یہ تحریک 1936 میں برپا ہوئی تھی۔اس کا پہلا اجلاس لکھنؤ میں ہوا تھا جس کی صدارت پریم چند نے کی تھی اور تاریخی جملہ ادا کیا تھا کہ ہمیں حسن کا معیار بدلنا ہوگا۔1938 کے الہٰ آباد میں منعقدہ کانفرنس میں ٹیگور نے بھی ترقی پسند ادیبوں کو اپنا پیغام بھیجا تھا جس میں انھوں نے ادیب کی تخلیقی آزادی کا ذکر کیا تھا۔انھوں نے اپنے پیغام میں فرد اور سماج دونوں کے وجود کا اعتراف کیا اور ایک نوع کی ہم آہنگی کی بات کہی۔انسانیت کو ادب کی کلید قرار دیا:

> میرے شعور کا تقاضا ہے کہ انسانیت اور سماج سے محبت کرنا چاہیے۔اگر ادب انسانیت سے ہم آہنگ نہ ہو تو وہ ناکام اور نامراد رہے گا۔یہ حقیقت میرے دل میں چراغ حق کی طرح روشن ہے اور کوئی استدلال اسے بجھا نہیں سکتا۔(3)

انسان اور انسانی مسائل ادب کا بنیادی موضوع ہیں۔ ٹیگور نے اپنے پیغام میں ملک کی بدحالی کا ذکر کرتے ہوئے کہا کہ ملک کا ذرہ ذرہ دکھ کی تصویر بنا ہوا ہے۔ اس لیے ادیب کی ذمہ داری ہے کہ از سر نو زندگی کے چمن کی آبیاری کرے۔ ملک میں نئی روح پھونکے۔ امید کا چراغ روشن کرے۔ اپنے پیغام کے آخری حصے میں انھوں نے کہا:

یاد رکھو تخلیق ادب بڑے جوکھوں کا کام ہے۔ حق اور جمال کی تلاش کرنا ہے تو پہلے انا کی کینچلی اتارو، کلی کی طرح سخت ڈنٹھل سے باہر نکلنے کی منزل طے کرو۔ پھر دیکھو کہ ہوا کتنی صاف ہے، روشنی کتنی سہانی ہے اور پانی کتنا لطیف ہے۔(4)

ٹیگور کا یہ پیغام 'نیا ادب' جنوری فروری 1941 کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ ٹیگور نے مسائل کا ذکر تو کیا لیکن اپنے مزاج کے مطابق ان تمام مسائل کو ذات کا حصہ بنانے کی تلقین بھی کی۔ انھوں نے کہا کہ تنہائی میں ادیب اپنے نفس سے ہم گوش ہوتا ہے۔

ابتدا میں ترقی پسند مصنفین کے عزائم وسیع تھے۔ رفتہ رفتہ ترقی پسند ادبی تحریک کا دائرہ سمٹنے لگا۔ ابتدائی عزائم کے سبب ہی اس زمانے کے بڑے ادبا اس تحریک سے وابستہ ہوئے اور بزرگ ادیبوں نے سرپرستی کی۔ حمید اختر کے مطابق 1947 تک انجمن کے جلسوں میں وہ ادیب بھی شریک ہوتے تھے جنھیں تحریک کے ادبی سروکاروں سے اختلاف تھا۔ 1947-1946 میں بمبئی میں منعقدہ جلسوں میں میراجی، حفیظ جالندھری، جگر مرادآبادی، یگانہ چنگیزی، پطرس بخاری، اختر الایمان، ساغر نظامی وغیرہ شریک ہوتے رہے۔ میراجی کی نظموں پر تنقیدیں ہوئیں۔ پھر بھی وہ انجمن کو چندہ دیتے رہے۔ فکری اختلاف کے سبب ہی 1939 میں حلقۂ ارباب ذوق کا قیام عمل میں آیا اور میراجی نے اس کی پیش روی کی۔ دونوں رجحانات ساتھ ساتھ چلتے رہے لیکن دونوں کے رویوں میں بڑا فرق تھا۔ انجمن کے ایک جلسے میں سردار جعفری نے میراجی پر سخت تنقید کی۔ اس کی ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

سردار: میں اس میں اور ناموں کا اضافہ کروں گا۔ مثلاً فیض، قاسمی اور ان کے علاوہ بہت سے اور بھی ہیں۔ دوسرا گروہ غیر صحت بخش نقطۂ نظر رکھنے والوں کا ہے جس میں سب سے پہلے میراجی ہیں، جن کا تحریری بیان ہے کہ ان کے نزدیک ماضی اور حال کا وجود ہے، مستقبل ہے ہی نہیں اور ان کے ہاں Frustration کا یہ عالم ہے کہ وہ

ایک عورت کے پیشاب کرنے پر نظم لکھتے ہیں جس میں کوئی حسن نہیں محض گندگی ہے.....ذہنی، روحانی، اور وجدانی گندگی اور ان کے ہاں یہی رجحان حاوی ہے۔

عادل نے کہا کہ میراجی کے یہاں ترقی پسند چیزیں بھی ہیں۔ اس پر سردار جعفری نے جواب دیا کہ پھر ایسی چیزیں آپ ڈھونڈ سکتے ہیں جنھیں ترقی پسند کہا جا سکے مگر حاوی رجحان وہی Frustration ہے اور اس کو سامنے رکھ کر ہی ہمیں فیصلہ کرنا ہوگا۔ انھوں نے کہا کہ برٹش امپیریلزم کی مخالفت ترقی پسندی ہے مگر یہ مخالفت ہٹلر نے بھی کی۔ وہ ترقی پسند نہیں کہلا سکتا۔ اس لیے کہ درمیان میں اور بہت سی قدریں بھی ہیں۔ لہٰذا ہمیں مجموعی طور پر دیکھنا ہوگا اور جب ہم دیکھتے ہیں تو میراجی کے متعلق یہی کہنا پڑے گا کہ وہ اس مقام پر پہنچ گئے ہیں جہاں حسن کو گندگی کی نظر سے دیکھا جاتا ہے اور اسی ضمن میں سلام مچھلی شہری کا نام بھی آتا ہے۔ رجعت پرستوں کا گروہ ان ہی دو پر مشتمل ہے۔(5)

سردار جعفری نے میراجی کے علاوہ فیض کو بھی ٹاٹ باہر رکھا۔ سخت اصول بنائے۔ دھیرے دھیرے ترقی پسندی اشتراکیت کے ہم معنی ہو گئی۔ ترقی پسند نظریہ سیاسی نظریات کا ترجمان ہو کر رہ گیا۔ بھیمڑی کانفرنس(1949) میں یہ ضرورت محسوس کی گئی کہ 1936 میں جو منشور تیار کیا گیا تھا اس میں وقت کے نئے تقاضوں کے پیش نظر تبدیلی لائی جائے۔ لہٰذا نیا منشور تیار کیا گیا۔ اس کا ایک حصہ ملاحظہ کیجیے:

ہندوستانی ادب کا مستقبل مزدور طبقے کی رہنمائی میں لڑتی ہوئی اس جنتا کے مستقبل سے الگ نہیں ہے جو آج ایک آزاد زندگی، مکمل آزادی اور خودمختاری، جمہوریت اور سوشلزم کے لیے جدوجہد کر رہی ہے اور جو انسانی لوٹ کھسوٹ کے تمام طریقوں کو ختم کر دینا چاہتی ہے۔ ہمارے ادیب جس حد تک جنتا کے نزدیک آئیں گے ان کے ادب میں صورت اور معنی دونوں اعتبار سے اس حد تک گہرائی پیدا ہوگی۔ ادب کے رجعت پرست رجحانات جو عوام کے مفاد کی مخالفت کرتے ہیں ختم ہو کر رہیں گے۔

> صرف عوامی ادب ہی کا مستقبل روشن ہے۔ چاہے اس کی ترقی کی راہ میں آج کتنی ہی دشواریاں کیوں نہ حائل ہوں۔(6)

ترقی پسند اس بات پر اڑے رہے کہ محض عوامی ادب کا مستقبل روشن ہے۔ عوامی ادب کے نتیجے میں صحافتی اور خطابتی تحریروں پر توجہ مرکوز ہوئی۔ جن لوگوں نے اس طرز فکر و تحریر پر تنقید کی انھیں بورژوا طبقے کا ایجنٹ قرار دیا گیا۔ اشاریت کے بجائے براہ راست طریق کار کو اہمیت ملی۔ اشاریت پسندی کو انحطاط پسندی کا نام دیا گیا۔ متوازن افکار کے حامل ادیبوں اور ناقدین کو ہدف ملامت بنایا گیا۔ ممتاز حسین، مجنوں گور کھپوری اور آل احمد سرور مشکوک ٹھہرے۔ یہ تحریک انقلابی فکر کا نتیجہ تھی۔ اس لیے اس کے مزاج میں بلند آہنگی کا درآنا فطری تھا۔ بقول منظر اعظمی:

> ترقی پسند تحریک چونکہ بنیادی طور پر ایک انقلابی تحریک تھی۔ عوام کو اپنے پر شور نغموں سے اپنی طرف متوجہ اور متاثر کرنا ان کا مقصود تھا۔ اس لیے فطری طور پر ان کے نغموں اور نظموں میں خطیبانہ آہنگ پیدا ہو گیا۔ اور چونکہ اس عہد میں تحریک آزادی بھی اپنے شباب پر تھی۔ ہر طرف ایک بے چینی اور مار دھاڑ کی فضا تھی۔ اس لیے ابتداً ان کی نظموں میں ایک طرح کی دہشت گردی کا انداز درآیا۔ اس پر طرہ یہ کہ حضرت جوش ملیح آبادی شخصی شان و شکوہ، رعب و جلال اور اپنی پشت پر جاگیرداری کی سخت مزاج اور ستم گرانہ روایت کا بوجھ اٹھائے ترقی پسندوں کے رہنماؤں کی صف میں آکھڑے ہوئے۔ لازمی طور پر ان کی نظموں نے نوجوان شعرا کو متاثر کیا اور ان کے اثر سے ایک ایسا رجحان پیدا ہو گیا جس میں طاقت، صلابت اور جلال کی جلوہ فرمائی تھی۔ مگر فکر کی بلندی، فن کا لوچ اور تخلیق کی دھیمی آنچ نہیں تھی۔ یہ لَے جیسا کہ ذکر کیا جاچکا ہے اتنی تیز ہوئی کہ خود ترقی پسند تحریک کے رہنماؤں کے لیے لمحۂ فکریہ پیدا ہو گیا۔(7)

بلند آہنگی فیشن اور سستی شہرت کا ذریعہ بن گئی۔ دھیرے دھیرے بہت سے ادبا اس تحریک سے کنارہ کشی اختیار کرنے لگے۔ بعضوں نے لکھنا بند کر دیا۔ سردار جعفری، عبدالعلیم اور سجاد ظہیر کو احساس ہو گیا کہ تحریک اب

جمود کا شکار ہو گئی ہے۔1956 میں حیدرآباد میں کل ہند اردو کانفرنس منعقد ہوئی جس میں ادب اور زبان کی بقا کے مسائل پر مباحث ہوئے۔اس جلسے میں سجاد ظہیر اور عبدالعلیم دونوں موجود تھے۔اپنی تقریر میں ڈاکٹر عبدالعلیم نے کمیوں کا اعتراف کیا اور نئی منزل کا راستہ دکھایا:

> ابتدائی زمانے میں نظریاتی مضبوطی ضروری تھی۔ پھر بھی مینی فسٹو کو اتنا وسیع بنانے کی کوشش کی گئی تھی کہ زیادہ سے زیادہ ادیب ساتھ آسکیں لیکن آگے چل کر ہم نے حکم لگانے کے انداز میں ادیبوں پر ترقی پسندی اور رجعت پرستی کے لیبل لگانے شروع کر دیے۔ ہم ایک مطلق قدر لے کر آگے بڑھے اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تعداد گھٹنے لگی۔۴۹ میں تو اتنے کم ادیب مطلق طور پر ترقی پسند کہلائے جاتے تھے کہ ان کے لیے کسی انجمن کی ضرورت ہی نہ تھی۔اب موجودہ مرحلے پر جب کہ ہماری تنظیم میں پھر وسعت آئی ہے اور بہت سے نئے لکھنے والے بھی آکر مل گئے ہیں تو تنظیم کا سوال پیدا ہوا ہے۔ میرا اپنا خیال ہے کہ برا بھلا جو بھی کام کرنا تھا انجمن کر چکی۔اب اس تنظیم پر توجہ دینے کے بجائے ایک کل ہند اردو ادیبوں کی انجمن بنائی جائے۔ بلالحاظ اس کے اراکین کے معاشی، سیاسی یا مذہبی نظریے کچھ بھی ہوں ہمارے پاس صرف ایک معیار ہو اور وہ یہ کہ ہر رکن لکھنے والا ہو۔لکھنے والوں میں بھی ہم کوئی معیار یا سطح مقرر نہیں کر سکتے۔ ہر شخص کو رکن بننے کا حق ہونا چاہیے۔ ترقی پسند خیالات کی ترویج و اشاعت جس طرح آج ہو رہی ہے ہوتی رہے گی۔ایک وسیع انجمن میں جا کر ہم زیادہ سے زیادہ لوگوں کو اپنے خیالات سے متاثر کر سکیں گے۔(8)

ڈاکٹر عبدالعلیم کو احساس تھا کہ ترقی پسند ادبی تحریک اپنے منشور میں محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ادیبوں پر رجعت پرستی کا لیبل لگانا مناسب عمل نہیں ہے۔ فکر و خیال کی آزادی ہونی چاہیے۔اسی لیے تنظیم نو کا سوال پیدا ہوا۔ نظریات سے زیادہ تخلیقی محرکات پر توجہ دی جائے۔ ہر مکتب خیال کے ادیب کو اظہار کا موقع ملنا چاہیے۔ رجعت پسندی کا مقابلہ الگ رہ کر ممکن نہیں۔ ساتھ مل کر مکالمہ قائم ہو سکتا ہے۔اب ان کی فکر کافی بدل چکی تھی۔ وہ نئے خطوط پر سوچ رہے

تھے۔اس لیے کہ نتائج ان کے سامنے تھے اور تنظیم کو وہ بکھرتے ہوئے دیکھ رہے تھے۔ زمانے کے تقاضوں سے آشنا تھے اور مستقبل کی آہٹوں کو سن رہے تھے۔انھوں نے نظریات اور ادبی محرکات میں تفریق کیا اور ادبی تقاضوں کو سمجھانے کی کوشش کی۔انھوں نے زور دے کر کہا کہ ادب کوئی سیاسی حربہ نہیں ہے:

> وہ لوگ جو محض معاشی یا سیاسی نظریات کو نظم کر دیتے ہیں یا شعر کے پیمانے میں ڈھال دیتے ہیں اور ادب کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتے۔ وہ ترقی پسند تو بن سکتے ہیں لیکن ادیب نہیں۔اس لیے کہ بجائے خود ادب کے بھی کچھ تقاضے ہیں جن کا پورا کرنا ضروری ہے۔وہ شخص جو سیاسی حالات اور نظریات کو ہو بہو نظم کر دیتا ہے اور ادب کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتا۔ بہت سے لوگ ایسے ہیں جو ادب کو سیاسی حربے کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور ادب کی جو شرطیں ہیں انھیں ترقی پسند ہونے کے باوجود پورا نہیں کرتے۔اگر کوئی واقعی ایسا کرتا ہے تو ہم اسے سمجھائیں کہ یہ نظریہ صحیح نہیں ہے۔(9)

شدت پسندی کے میلانات سے بیزاری خود ترقی پسندوں میں نظر آنے لگی تھی۔ نظریے اور تخلیق میں فرق کیا جانے لگا تھا۔ سیاسی تقاضوں کو ادبی تقاضوں سے مختلف سمجھنے کی طرف ذہن مائل ہو رہا تھا۔ڈاکٹر علیم نے صاف طور پر کہا کہ ترقی پسندی کے معنی یہ نہیں کہ کوئی کٹر اور دقیانوسی سر پر ڈنڈا لے کر کھڑا رہے اور کہے کہ لکھ، تو پھر اس قسم کا تصور غلط ہے جسے جلد از جلد ختم ہو جانا چاہیے۔آزادی کے بعد جدیدیت کی بحثیں شروع ہوئیں۔ ہیئت اور موضوع کی اساس پر غور کیا جانے لگا۔ ترقی پسندوں نے ہیئت پسندوں کی سخت مخالفت کی لیکن ڈاکٹر علیم نے متوازن رویہ اختیار کرتے ہوئے تلقین کی:

> جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہیئت کے پیچھے اچھے موضوع کو تباہ نہیں کرنا چاہیے۔انھیں معلوم ہونا چاہیے کہ اگر موضوع صالح بھی ہو اور زندگی کی صحت مند قدروں کی عکاسی بھی کرتا ہو۔اگر اسے پیش کرتے وقت ایک خاص پیکر اور خاص انداز میں

ڈھالنے کا اہتمام نہیں کیا گیا ہے جو زیادہ سے زیادہ متاثر کن ہو تو پھر وہ ایک بھونڈی سچی بات ہو گی لیکن ادب نہ ہو گا۔(10)

حقیقت کے اس ادراک کے ساتھ ترقی پسندی کے ایک عہد کا خاتمہ ہوا۔ ترقی پسند ادبی تحریک نے اپنا تاریخی کردار ادا کیا اور اپنے سر گرم کردار کے ساتھ تاریخ کا حصہ بن گئی۔

تقسیم ہند کے بعد کا منظر نامہ نئے سوالات سے گھرا ہوا تھا۔ آزادی سے پہلے کے سروکار مختلف تھے۔ آزادی کی تمنا جن خطوط پر کی گئی تھی اور آزادی کے جو خواب بنے گئے تھے وہ پارہ پارہ ہو گئے۔ اتحاد کی دھجیاں اڑ گئیں۔ رشتوں کا تقدس پامال ہوا۔ مذہبی منافرت نے روایت کی جڑوں کو کھوکھلا کرنا شروع کر دیا۔ تعصبات کی آندھی نے حقوق کے معنی بدل دیے۔ عورتوں کی عفت بے معنی ہو کر رہ گئی۔ تقسیم کے فسادات نے انسانیت کے جذبے کو شرمندہ کر دیا۔ بیسویں صدی میں عالمی سطح پر بھی جنگ و جدال کے بھیانک اثرات نے اعتماد کے مفہوم کو رسوا کر دیا تھا۔ انسانیت تاراج ہوئی تھی۔ مادی مفادات نے انسانی مفادات کو نگل لیا تھا۔ عالمی جنگوں اور خانہ جنگیوں نے بے یقینی اور عدم استحکام کی صورت حال پیدا کر دی تھی۔ مذہب لایعنی قرار پایا۔ سائنسی ترقیات نے مادی وسائل میں اضافہ کیا۔ مشینوں نے احساس مروت کو کچل کر رکھ دیا۔ خطرناک قسم کے زہریلے ہتھیاروں کے استعمال نے عالمی انسانی حسیت پر اجتماعی خوف مسلط کر دیا تھا۔ نفسیاتی، جنسی، معاشی، مذہبی اور مادی گھٹن نے فرد کو اپنے خول میں سمٹنے پر مجبور کر دیا تھا۔ جس اجتماعیت نے ہندوستانیوں کو آزادی کی جنگ میں متحد کیا تھا، اس کے نتائج نے خوف اور خون کی تاریخ رقم کی تھی۔ اخلاقی سطح پر معاشرہ اپنی آخری ابتذال کی حد میں داخل ہو گیا تھا۔ فرد ایک منتشر وجود بن کر رہ گیا تھا۔ عقائد، اصول، وابستگی، نصب العین، آداب اور نئی صبح کے خواب شکست و ریخت کے مراحل سے گزر کر اپنا وقار کھو چکے تھے۔ کوئی معیار سلامت نہ رہا۔ طے شدہ راستوں پر چلنا ممکن نہ تھا۔ فن کار کے حصے میں جو شے آئی وہ 'تنہائی' تھی۔ فن کاروں نے تنہائی کے تنوع کو خلق کیا۔ فنی اور ادبی منشور رد کر دیے گئے۔ تحریک بے معنی ٹھہری۔ وابستگی اور وفاداری کا چہرہ مسخ ہوا۔ اس عہد کے ادیبوں کے لیے حلقۂ ارباب ذوق کے میلانات رہنما بنے۔ ''سن پچاس عیسوی تک جو ادبی رویہ ناقابل اعتنا تھا۔ ساٹھ ستر تک آتے آتے اس نے زور پکڑ لیا۔ ترقی پسندوں اور سکہ بند اصولوں کے حامیوں نے ان کا راستہ روکنا چاہا، مگر ان کی مخالفت ہی اس رویے کے پسند خاطر دلہا ہونے کا سبب بن گئی۔ 'شب خون' کے اکتوبر 1966

کے شمارے میں عمیق حنفی اور پروفیسر احتشام حسین کے خطوط اس کا ثبوت ہیں۔ جون 1966 میں 'شب خون' الٰہ آباد کے اجرا نے نئے رویے کے پھیلنے میں مدد دی۔ اس طرح نیا طرز احساس، نیا لب و لہجہ، ابہام اور ادھوری علامتوں کا استعمال اور نئے زمانے کی نئی تراکیب اور نئے الفاظ کثرت سے نظموں اور غزلوں میں پائے جانے لگے"۔(11)۔ یہاں سے نئے ادب کی باقاعدہ بحث چھڑ گئی اور جدیدیت کو سمجھنے سمجھانے کی باقاعدہ کوشش 1967 میں آل احمد سرور کی کوششوں سے علی گڑھ میں جدیدیت پر منعقدہ سمینار میں نظر آئی۔ اس عہد کی بیشتر اہم شخصیات نے سمینار کے مباحث میں حصہ لیا۔

اس سے پہلے کہ جدیدیت پر منعقدہ سمینار کے مقالوں اور مباحثوں کو موضوع مطالعہ بنایا جائے اس پہلو کو منکشف کر لیا جائے کہ اردو میں جدیدیت پر پہلا مضمون کس نے قلم بند کیا تھا؟ جدیدیت کے مسائل کو سب سے پہلے کس ادیب نے مکمل مضمون کی صورت میں اٹھایا؟ تحقیق سے معلوم ہوا کہ اردو میں جدیدیت پر باضابطہ تو نہیں لیکن جدید ادب سے متعلق اردو میں پہلا باضابطہ مضمون 'ہیئت یا نیرنگِ نظر' محمد حسن عسکری نے لکھا تھا۔ یہ مضمون عسکری کی پہلی تنقیدی کتاب 'انسان اور آدمی' (1953، مکتبۂ جدید، لاہور) میں شامل ہے۔ یہ مضمون علی گڑھ میں منعقدہ 1967 کے جدیدیت سمینار سے چودہ برس پہلے سپرد قلم کیا گیا تھا اور کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسندی کا ردعمل تھا۔ عسکری لکھتے ہیں:

> میرے مضمون میں کسی لفظ کے معنی وہ نہیں ہیں جو مارکسیوں کے یہاں ہوتے ہیں، کیونکہ یہ لوگ لفظوں کو ان کے چھوٹے سے چھوٹے اور تنگ سے تنگ معنوں میں استعمال کرنے کے عادی ہیں۔ ان کی اصطلاحیں اتنی مادیت آلود ہوتی ہیں کہ ان سے تانبے کے زنگ آلود پیسوں کی بدبو آتی ہے۔ اسی لیے میں نے تو کمیونسٹوں کا اخبار تک پڑھنا چھوڑ دیا ہے۔ کیونکہ دونی میں تو ننگی تصویروں والا رسالہ آجاتا ہے۔ انسانوں کا ذکر کرتے ہوئے کم سے کم ادب اور ادبی تنقید میں ہمیں ایسے لفظ چاہئیں جو انسانوں کی زندگی سے بھرپور ہوں، معاشیاتی مابعد الطبیعیات سے نہیں۔(12)

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ عسکری کی توقعات پر ترقی پسند پورے نہیں اترتے۔ وہ فن پارے میں مادیت آلود فضا کے بجائے روحانیت افزا ماحول کی تخلیق چاہتے ہیں۔ زندگی سے بھرپور ادبی معیار کی وضاحت وہ بودلیر کی نظم کے وسیلے سے کرتے ہیں۔ بودلیر کی نظم ایک پراسرار آدمی سے مکالمے کی صورت میں شروع ہوتی ہے جس میں ایک شخص پراسرار آدمی سے سوال کرتا ہے کہ اسے سب سے زیادہ کس شے سے محبت ہے؟ غور کرنے والی بات یہ ہے کہ آدمی کو پراسرار وجود بتانے اور انسان کے بجائے آدمی کے لفظ کا استعمال کرنے کے پیچھے کیا مقاصد ہیں؟ مادیت آلود وجود سے نجات۔ پُر اسرار آدمی سے دریافت کیا جاتا ہے کہ اسے سب سے زیادہ کس سے محبت ہے؟ ماں باپ، بھائی بہن، دوست، ملک اور دولت سے یا کسی اور شے سے؟ جواب میں وہ کہتا ہے کہ اس کا کوئی باپ ہے نہ ماں، دوست کے سوال پر کہتا ہے کہ وہ آج تک اس لفظ کا مطلب ہی نہیں سمجھا پایا۔ ملک کے سوال پر کہتا ہے کہ اسے نہیں معلوم کہ وہ کس عرض البلد میں ہے۔ دولت کے جواب میں کہتا ہے کہ اسے اس سے اتنی ہی نفرت ہے جتنی خدا سے۔ سوال کرنے والا تھک کر پوچھتا ہے کہ آخر تمھیں کس سے محبت ہے، انوکھے اجنبی؟ جواب ملتا ہے:

''مجھے بادلوں سے محبت ہے.....ان بادلوں سے جو گزر جاتے ہیں......وہ دیکھو......

ان حیرت انگیز بادلوں سے!''

اس نظم میں انیسویں اور بیسویں صدی کے مسائل کی روح پوشیدہ ہے۔ رشتے، جغرافیائی حدود، مادیت اور خدا کے وجود پر سوال جدید انسان کا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا تھا۔ عسکری کہتے ہیں کہ اس نظم میں اس عہد کے انسان کی ساری روحانی مایوسیاں، مجبوریاں، معذوریاں، اس کی ساری حسرتیں اور آرزوئیں گونجتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ یہ اس عہد کے فرد اور نظام حیات کی شکست وریخت کی صدائے بازگشت ہے۔ صنعتی عہد کا انسان جس روحانی کرب سے گزر رہا تھا بودلیر نے اس نے اس کی نبض پر ہاتھ رکھ دی تھی۔ صنعتی عہد کا بنیادی مسئلہ مادیت ہے۔ رشتوں کے تقدس سے انکار نہیں ہے بلکہ رشتوں پر حاوی ہو جانے والے مادی اثرات سے انکار ہے۔ ملک سے نفرت نہیں ہے بلکہ اپنے خطے کے سوا دوسرے خطے کے افراد سے نفرت کے جذبے سے انکار ہے۔ نوآبادیاتی نظام اور جنگ کی تباہ کاریوں پر لعنت ہے۔ مذہب کی نفی نہیں ہے بلکہ مذہب کی جعلی تعبیر، اس کے نام پر لوٹ کھسوٹ اور بورژوا نظام کے استحکام کی نفی ہے۔ یہ مسائل نئے ہیں نہ ان سے بغاوت کا رویہ۔ ارسطو کے زمانے میں بھی یہ مسائل نظر آتے ہیں۔ وقت کی پیچیدگی

کے ساتھ ان مسائل کی پیچیدگی میں اضافہ ہوتا گیا۔ یہ مسائل انسانی زندگی میں گتھے ہوئے ہیں۔اس لیے ہر عہد کا انسان اپنے اپنے طور پر ان سے معاملات کرتا ہے۔ فن کار کا ان مسائل سے بغاوت کرنا عام اور فطری بات ہے لیکن نئے فن کاروں کے سامنے ان مسائل کا وجود ہی سوال کے کٹ گھرے میں ہے۔ وہ تو اس شے سے بغاوت کرے جس کے وجود کو پہلے تسلیم کرلے۔اس لیے آنکھیں بند کرلیتا ہے۔اگر آنکھیں کھلتی ہیں تو 'گزرتے ہوئے بادل' میں وجود کی گتھیاں سلجھاتا ہے۔ عسکری لکھتے ہیں:

> جہاں تک مسلمہ اعتقادات یا نظام زندگی سے بغاوت کا تعلق ہے، بعض وقت تو نیا فن کار سرے سے باغی ہوتا ہی نہیں، کیونکہ ایسے لمحوں میں نفی اس کے اندر اتنی ترقی کر جاتی ہے کہ اس کے لیے ایسے اداروں، ایسے قانونوں اور ایسی روایتوں کا وجود ہی باقی نہیں رہتا جن کے خلاف اسے بغاوت کرنے کی ضرورت پیش آئے۔ خدا کے وجود سے انکار کرنے کی فکر تو اسے جب ہو جب وہ پہلے اپنے وجود کا قائل ہو۔ وہ اپنے گرد و پیش سے اپنے آپ کو اتنا بے پروا بنا سکتا ہے کہ ساری ہستی اس کے لیے دھند کا ایک غلاف بن جائے جو کہیں کہیں سے کبھی کبھی چمک اٹھتا ہو۔ایسے انسان کے لیے باغی بہت محدود اصطلاح ہے۔ یہ لفظ اس کے چند لمحوں کی تعریف ضرور کرتا ہے، پوری زندگی پر حاوی نہیں۔ نئے فن کار کا بنیادی فرق یہ ہے کہ وہ ساری عقیدتیں اور محبتیں، وہ سارے اخلاقی رشتے جن سے اب تک فن کار مطمئن تھے اور اگر کبھی انھیں تکلیف دہ پاتے تھے تو انھیں کم سے کم اتنی اہمیت ضرور دیتے تھے کہ ان کے خلاف شدت سے بغاوت کریں، ان میں ضروری ترمیم کریں، ان کا نیا تخیل پیش کریں۔ نیا فن کار ان سارے اخلاقی رشتوں سے بیزار ہے، ایک دو سے نہیں بلکہ سب سے اور اتنا بیزار ہے کہ ان کی صرف ترمیم یا تجدید سے مطمئن ہو جانا کیا معنی ان کی تخریب تک سے علاقہ نہیں رکھنا چاہتا۔ اس کی تو بس یہ خواہش ہے کہ ان کی طرف سے آنکھیں بند کرلے، اور ان سے بالکل بے نیاز ہو جائے۔(13)

عسکری یہ بھی کہتے ہیں کہ پوری بے نیازی ناممکن ہے۔ اخلاقی رشتے بہت بڑی حقیقت ہیں۔ عسکری کے مطابق جدید فن کار سماج میں ایک فرد یا بہت سے انسانوں کے درمیان رہنے والے ایک وجود کی حیثیت سے اپنے معاملات پر غور نہیں کرتا بلکہ وہ اپنے آپ کو خود ایک کائنات سمجھتا ہے۔ دوسروں کا خیال اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ وہ دوسروں کے حوالے سے عمل اور رد عمل کی فکر نہیں کرتا۔ اپنی فکر میں وہ خود مختار رہنا چاہتا ہے۔ وہ کسی سے اپنی بات منوانے پر بضد نہیں ہے۔ وہ دوسروں کو اتنی اہمیت دیتا ہی نہیں کہ کسی کے دخل کا خیال کرے۔ اس کی دنیا کچھ الگ ہے۔ 'حق' کو وہ سیاسی اور اجتماعی تصور سمجھتا ہے۔ حق کا نظریہ خیر فرد کے معاملات میں ناکافی ہے۔ چونکہ فرد خود محشر خیال اور اپنے آپ میں ایک کائنات سمیٹے ہوئے ہے، دوسری کائناتوں سے متصادم رہتا ہے۔ اس تصادم سے پیچیدگیاں جنم لیتی ہیں۔ نیا فن کار ان پیچیدگیوں کے المیے کو سمجھتا ہے اور عسکری کے الفاظ میں اس ٹریجڈی کے علم تک پہنچنا مارکس اور اینگلز کے نصیب میں نہیں تھا۔

نیا فن کار اخلاقیات کے خول کا مذاق اڑاتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ہر شے پر مادیت غالب ہے۔ رشتے ناتے، قومیت، علاقائیت، نسل، رنگ، زبان اور لہجہ؛ یہ سب چند سکوں کے عوض بک سکتے ہیں۔ انھیں خرید کر غلام بنایا جا سکتا اور ایک اشارے پر نچایا جا سکتا ہے۔ اس لیے نیا فن کار اخلاقی رشتوں سے خود کو الگ کرنا چاہتا ہے۔ زر پرستی نے انسانی اور سماجی اداروں میں لالچ کا بیج بو دیا ہے۔ ہوس نے بنیادی اقدار کو مجروح کر دیا ہے۔ نیا فن کار جب اپنے اطراف پر نظر ڈالتا ہے تو اسے مادیت کی کرشمہ سازی میں ہر شے نیکی، صداقت اور حسن کے متضاد نظر آتی ہے۔ وہ مروجہ نظام سے خود کو ہم آہنگ نہیں کر پاتا اور اس میں اتنی طاقت نہیں ہے کہ پورے نظام کو بدل سکے۔ اس لیے وہ ہر شے کو شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ تشکیک جدید فنکار کی فکر کا سب سے اہم عنصر ہے۔

نئے فن کاروں نے مروجہ معیاروں سے بغاوت کی۔ ان کی بیزاری کا دار و مدار ان کے روحانی مسائل پر تھا۔ ان کے نزدیک فنی مسئلہ زیادہ اہم تھا۔ اخلاقیات اور مروجہ معیاروں سے بغاوت اپنی جگہ لیکن تخلیق کا کوئی نہ کوئی معیار تو بنانا پڑے گا۔ جدید نقادوں نے فن پارے کو عضویاتی کل کی شکل میں دیکھا۔ اس طرح فن کے اجزا اور عضویاتی کل اور متن اور قاری کے درمیان رشتے کی وضاحت کی گئی۔ جدیدیوں کے نزدیک یہ تمام رشتے وسیع تر فنی مسائل کے ذیل میں آتے ہیں۔ ناقدین نے اسے 'فن برائے فن' کا نام دیا۔ ترقی پسندوں نے اسے اخلاقی انحطاط سے موسوم کیا۔

نئے فن کاروں کے نزدیک یہ ایک نئے اخلاقی نظام کی تلاش تھا۔ یہ نظریہ اخلاقیات کی سطحیت کے بجائے اس کی گہرائی میں اتر کر روحانی مسائل سے مکالمہ کرتا ہے:

> یہ اخلاقیات نامکمل سہی، اس میں خامیاں سہی، یہ الگ بات ہے۔ نیکی اور صداقت ایسے تصورات ہیں جن کے متعلق بحث کی جاسکتی ہے۔ عقلی اصطلاحوں میں بہت کافی کامیابی کے ساتھ انھیں بیان کیا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ نیکی اور صداقت کے معیاروں کے قائم ہونے میں سماج کو بہت دخل ہے اور ان معیاروں کی مادی شکلوں سے ہر آدمی کو روزانہ دوچار ہونا پڑتا ہے۔ یہ تصورات اجتماعی زیادہ ہیں اور ان کا انحصار بڑی حد تک ان کے تسلیم ہونے پر ہے۔ لیکن بحث و تمحیص، اپنی بات منوانا یا دوسروں کی بات ماننا، یہ سب چیزیں نئے فن کاروں کو مہمل اور بے معنی، بلکہ شاید غیر اخلاقی معلوم ہوتی ہیں۔ اس لیے اپنے فنی مسئلہ سے مجبور ہو کر انھیں اخلاقی تثلیث کے تیسرے رکن یعنی حسن کی طرف جانا پڑا جو نسبتاً زیادہ انفرادی تصور ہے، جس کا تعلق عقل کے بجائے اعصابی تجربے سے زیادہ ہے اور اس لیے اس کی حقیقت کا اعلان زیادہ یقین کے ساتھ کیا جاسکتا ہے، پھر اس میں بحث کی بھی زیادہ گنجائش نہیں۔ فنکار کے لیے تمام دوسرے اخلاقی تعلقات مردہ ہو چکے ہیں۔ حسن وہ آخری تنکا ہے جس کا سہارا لیے بغیر اسے چارہ نہیں۔(14)

مادیت کے طوفانی سیلاب میں جدید فن کاروں کے لیے حسن کی حیثیت نجات کے تنکے کی طرح تھی۔ حسن پیچیدہ تصور ہے۔ اس کا کوئی ایک معیار نہیں ہو سکتا۔ حسن کا ایک مسلمہ معیار معاشرے میں رائج تو ہوتا ہے لیکن انفرادی طور پر وہ متزلزل ہوتا رہتا ہے۔ نئے فن کار مسلمہ معیاروں کو توڑتے ہیں۔ وہ کسی ایک معیار کو اصول نہیں مانتے۔ وہ ہر شے کو شک کے آئینے میں دیکھتے ہیں۔ ہر چیز انھیں جھوٹی معلوم ہوتی ہے۔ وہ اقدار کے بجائے ان کی اضافیت کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک حسن تبدیل ہونے والی حقیقت ہے۔ ان کے نزدیک فن کا آخری معیار خالص جمالیاتی ٹھہرا۔

حسن اور صداقت کو ایک ہی شے تصور کرتے ہوئے نئے فن کار کچھ اور مطالبے بھی کرتے ہیں۔ چونکہ کسی شے کا خالص ہونا ممکن نہیں۔ اس لیے وہ نیکی اور بدی سے پیدا ہونے والے سوالوں سے دامن بچاتے ہیں۔ فن کو غیر اخلاقی معیاروں سے دیکھنا چاہتے ہیں۔ اخلاق چونکہ بے معنی تصور ہے، اس لیے اس کے سوال بھی بے معنی ہیں۔ نئے فن کار سوال و جواب میں نہیں پڑتے۔ وہ صداقت، نیکی اور حسن کا کوئی معیار خلق کرنا نہیں چاہتے۔ ان کی کوشش یہ رہی کہ ''آرٹ کو جمالیاتی طور پر تسکین دینے والے وضعی رشتوں کا مجموعہ بنادیا جائے جس میں اخلاقی اور غیر جمالیاتی عناصر کوئی اہمیت نہیں رکھتے''۔ یہ آرٹ کو معروضی حیثیت عطا کرنے کی کوشش تھی۔ اس معروضیت سے مراد یہ ہے کہ فن پر اخلاقی معیاروں کا اطلاق نہ کیا جائے۔ اس کی مثال یہ ہو سکتی ہے کہ جس طرح سورج، چاند، درخت، میدان اور زمین و آسمان کو اخلاقی طور سے اچھا یا برا نہیں کہا جاسکتا، اسی طرح فن پارہ بھی اخلاقی میزان پر اچھا یا برا نہیں ہوتا بلکہ اس کا واحد معیار جمالیاتی ہوتا ہے۔ جس طرح چاند اپنے وجود میں حسین ہے، اسی طرح فن بھی اپنی اساس پر خوبصورت ہے۔ اخلاقی اصولوں سے بے نیاز ہے۔

نئے فن کاروں نے فن پارے کو انفرادیت اور داخلیت کے وضعی رشتوں میں باندھا۔ حسن کے قدیم تصور میں نیکی اور صداقت کو بھی شامل کیا جاتا تھا، لیکن نئے فن کاروں نے اخلاقی کشمکش سے بیزار ہو کر حسن کو نیکی اور صداقت کے اقدار سے الگ کر کے ایک معروضی وضعی حقیقت بنانا چاہا۔ اس لیے کہ ایماندارانہ فنی تخلیق کے لیے اور کوئی راستہ نہیں تھا۔ زندگی کے معنی بدل رہے تھے۔ کوئی مسلمہ اور مصدقہ نظام نہ تھا۔ اخلاقی جنگ میں شکست کھا کر فن کاروں نے حسن کی خود مختاری اور آرٹ کی آزادی کا اعلان کیا۔ عسکری کے مطابق؛ فن کار یہ سب صنعتی اخلاقیات کی آلودگی سے نجات کے لیے کر رہا تھا اور اس کے سامنے بلند تر اخلاقیات اور بلند تر صداقت کے حصول کی غیر شعوری کوشش تھی۔ وہ چونکہ دوسروں کی اخلاقیات اور جذبات سے متنفر تھا، اس لیے اپنے جذبات اور محسوسات بھی دوسروں پر تھوپنا نہیں چاہتا تھا۔ جذبات پر زور دیا جائے تو اخلاقی اقدار سے بچا نہیں جاسکتا۔ اس لیے نیا فن کار جذبات سے بھی تائب ہے۔ خود وہ اپنے جذبات کو بھی شک بھری نگاہ سے دیکھتا ہے اور سوچتا ہے کہ ''یہ جذبات کیا اس قابل بھی ہیں کہ انھیں محسوس کیا جائے؟''۔ اسی لیے فن پارے کو معروضی وضعی ساخت بنانے پر زور دیا جارہا تھا۔ ہر شے سوال کے کٹ گھرے میں تھی۔ اپنے اطراف کے اقداری نظام سے تنگ آکر فن کار اپنے خول میں سما گیا تھا۔ وہ خود کو

دوسروں سے منفرد رکھنا چاہتا تھا۔ وہ کسی معاشرتی یا اخلاقی قدر سے متاثر ہونا نہیں چاہتا۔ اور اگر ہوتا ہے تو اس کا اظہار نہیں کرتا:

> جذبات سے اس گھبراہٹ کے دو حل تلاش کیے گئے۔ ایک تو یہ کہ نئے اور مبہم جذبات ڈھونڈے جائیں، جنھیں آج تک کسی نے محسوس ہی نہ کیا ہو، اور انھیں معمے کی شکل میں پیش کیا جائے تاکہ مبتذل عوام ان پر اپنے سے متعلق ہونے کا شبہ ہی نہ کر سکیں۔ یہ تو ہوا اور لین اور میلارمے کا نقطۂ نظر۔ دوسری طرف یہ کوشش بھی ہوئی کہ کسی طرح موضوع اور معنی ہی سے چھٹکارا حاصل کیا جائے۔ چنانچہ یہ نظریہ پیش کیا گیا کہ شعر کو بھی موسیقی کی طرح مناسبات سے آزاد ہونا چاہیے۔ موسیقی میں مختلف سروں کو سنتے ہوئے ہمیں یہ یاد نہیں آتا کہ یہ آواز تیتر کی ہے اور یہ بٹیر کی۔ ہم انھیں صرف آواز کی حیثیت سے سنتے ہیں اور آوازوں کے حسن ترتیب اور آہنگ سے محظوظ ہوتے ہیں۔ یہی کیفیت شعر میں بھی ہونی چاہیے۔ شعر پڑھتے ہوئے ہمارا ذہن معنی کی طرف نہ جائے، بلکہ آواز ہی سے ہماری پوری تسلی ہو جائے۔ افسانے یا نثر کو معنی سے آزاد کرانے کی کوشش فلوبیر نے کی۔(15)

مندرجہ بالا اقتباس سے علم ہوتا ہے کہ کس طرح جدیدیوں نے فن کو ایک بے نیاز معروضی وجود بنانے کی کوشش کی تھی۔ فلوبیر نے اپنے زمانے کو مبتذل، گندا اور بدہیئت قرار دیا تھا۔ وہ کہتا ہے اس صورت حال میں بڑا ادب تخلیق ہو سکتا ہے نہ حسن کو خلق کیا جا سکتا ہے۔ عصری ابتذال میں حسن کا گزر نہیں ہے۔ اس لیے فن کار زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ اپنے فن سے وہ اس ابتذال اور گندگی کو دور کرنے کی کوشش کرے۔ اس طرح موضوع بے معنی ٹھہرا۔ طرز تحریر کو فن کا حاصل قرار دیا گیا۔ فن کا وظیفہ موضوع کے بجائے طرز تحریر قرار پایا۔ جدیدیت میں بعض باتیں محض تجرباتی نوعیت کی ہیں۔ ان سے کوئی بڑا کام نہیں لیا جا سکتا۔ بعض نکات مہمل بھی ٹھہرتے ہیں۔ بقول عسکری:

> یہ کوشش سرے سے لایعنی ہے، خصوصاً ادب میں۔ موسیقی یا مصوری میں تو پھر بھی کسی حد تک فن پارے کو جمالیات کے اندر محدود رکھنا ممکن ہے۔ کیونکہ آوازوں، لکیروں اور رنگوں کو کچھ نہ کچھ خود مختارانہ معروضی حیثیت حاصل ہے۔ لکیروں کو اس طرح ترتیب دیا جاسکتا ہے کہ چاہے ان سے کوئی بڑا فن پارہ تشکیل نہ پائے، لیکن وہ ترتیب بجائے خود ہماری جمالیاتی تسکین کر دے اور ہم اس کے بعد کسی اور قسم کا سوال نہ پوچھیں، لیکن لفظ اس طرح آزاد اور خود مختار نہیں ہیں جس طرح لکیریں یا آوازیں۔ لفظ خالص آواز نہیں ہیں۔ نہ وہ فطری ہیں، بلکہ انسان کی ایجاد ہیں اور ایک خاص مقصد کے ماتحت ایجاد کیے گئے ہیں۔ لفظ تو علامتیں ہیں، وہ ہمارے ذہن کو ایک خاص تصور اور ایک خاص معنی کی طرف لے جاتے ہیں۔ لفظوں کو خالص بنانے کے لیے ہمیں ان کے مقصد کو نظرانداز کرنا پڑے گا اور اس کے بعد لفظوں اور آوازوں میں کوئی امتیاز ہی باقی نہیں رہ جائے گا۔ یعنی ادب موسیقی میں مدغم ہو کر غائب ہو جائے گا۔ تو جہاں تک ادب کا تعلق ہے، اگر ادب کو اپنی ہستی برقرار رکھنی ہے تو وہ موضوع اور معنی سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ معنی کے بغیر ادب پارہ محض گولر کا پھول ہے۔(16)

ادب میں موضوع اور معنی سے مفر نہیں۔ لکیروں اور لفظوں میں فرق ہے۔ لفظ کی حقیقت محض صوت نہیں ہے۔ عملاً موضوع اور معنی سے فرار اختیار کرنا ممکن نہیں۔ اس بحث میں یہ طے ہوا کہ ادبی فن پارے کے لیے اصل شے اسلوب یا طریقہ کار ہے۔ جب یہ طے ہو گیا کہ اصل چیز اسلوب ہے تو ہیئت کا معاملہ طول پکڑا۔ ہیئت کو بنیادی مسئلہ قرار دیا گیا۔ عسکری کے الفاظ میں ''فن کاروں نے ہیئت کی پرستش شروع کر دی اور اس میں اتنا غلو ہوا کہ Paul Valery نے تو آخر یہ کہہ دیا کہ فن کار کی جدوجہد کا ماحصل طریقہ کار کی تلاش ہے''۔(17) ہیئت کا مسئلہ نہایت مشکل ہے۔ یعنی محسوسات، جذبات، موضوع، مضامین اور معانی کی بحث فضول ٹھہری۔ ساخت خلق کرنا اصل شے

طے پایا۔ ہیئت جز اور کل کی ہم آہنگی کا نام ہے۔ یہ ایک وضعی طریقہ کار ہے۔ ہیئت کے بطن میں ایک طوفان پوشیدہ ہے۔ گویا ہیئت ہی فن پارہ ہے۔ یہ خالص جمالیاتی جستجو کا نتیجہ ہے۔

اس بحث کے بعد عسکری اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ادب میں دو ہیئتیں ہوں گی۔ایک مادی، دوسری معنوی۔ مادی ہیئت الفاظ/اصوات کی ترتیب فراہم کرے گی اور معنوی ہیئت معانی کی ترتیب قائم کرے گی۔آوازوں کی ترتیب دیر تک قائم نہیں کی جاسکتی۔آواز ٹوٹے گی۔ لفظوں کی موسیقی میں پیٹرن بگڑے گا۔ لیکن معنوی ترتیب ایک ہزار صفحات کی کتاب میں بھی قائم کی جاسکتی ہے۔یعنی معنی سے انکار ناممکن ہے۔ معنی کا وجود اقدار کے بغیر نہیں ہے۔ اقدار سچ اور جھوٹ کے ساتھ آتے ہیں۔ نیکی اور بدی کے جس تصور سے نجات حاصل کرنا مقصود تھا، وہ غیر عملی اور غیر منطقی ٹھہرا۔اخلاقی قدروں سے نجات ممکن نہیں۔ فن کار جب ضمیر کی آواز سنتا ہے تو خیر وشر کے مسائل سے دوچار ہوتا ہے۔ ضمیر اگر روح ہے اور روح حسن ہے تو حسن کی تشکیل میں ضمیر اور ضمیر کے وسیلے سے قدریں داخل ہو جائیں گی۔ عسکری بتاتے ہیں کہ ازراپاؤنڈ نے یہاں تک کہہ دیا تھا کہ ہیئت آرٹ کے لیے سرے سے ضروری نہیں ہے۔ وہ ہومر کے یہاں ہیئت کی موجودگی سے انکار کرتا ہے۔ دراصل جدید فن کاروں کو ایک نئی اخلاقیات کی تلاش تھی جسے وہ آرٹ کی تلاش سے تعبیر کرتے رہے۔ عسکری آخر میں اس نتیجے کو پہنچے کہ ''خالص جمالیاتی ہیئت ادب میں بالکل بے معنی چیز ہے۔ایک ایسا سراب ہے جس میں ذرا بھی اصلیت نہیں''۔ ہیئت کی تلاش معنویت کی تلاش ہے۔ ہیئت بھی اخلاقی نظام سے دامن نہیں بچاسکتی۔

صنعتی عہد بے ہنگم اور بد ہیئت زندگی کا منظر نامہ مرتب کرتا ہے۔اس لیے فن کار فن میں زندگی کے آثار، صداقت، حسن، نیکی، نئی اخلاقیات، نئے معائر، نئے نظام کا خواب دیکھتے ہیں۔ زندگی کی بے ہنگم شکل میں رنگ بھر کر خوش وضعی کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ جو انتشار وہ خارج میں دیکھتے ہیں، فن پارے کی روح میں اسے مرتب کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فن پارے کی روح ان کی اپنی روح بن جاتی ہے۔اس لیے وہ فن پارے کو خارج کی زندگی سے الگ قرار دیتے ہیں۔ خارجی سماجی اقدار کو اپنے فن پر عائد نہیں کرتے۔ زندگی کی بے ترتیبی کو آرٹ میں مرتب کرنے کے طریقے جمالیات فراہم کر دیتی ہے۔ نیا فن کار اپنی داخلیت میں معنویت تلاش کر رہا ہے۔

نئے فن کاروں نے ہیئت کو اخلاقی نظام سے بغاوت کا آلہ کار سمجھا تھا لیکن نفسیات ہو یا جمالیات اخلاقی نظام سے باہر نہیں ہے۔ نئے فن کار مروجہ اخلاقی نظام سے مطمئن نہیں تھے۔ اس لیے نئے اخلاقی نظام کی جستجو میں سرگرداں تھے۔ گویا ہیئت نے بھی ان فن کاروں کو مایوس کیا جو اخلاقیات سے دامن بچانا چاہتے تھے۔ ہیئت ایک نظریاتی مسئلہ بن کر رہ گئی۔ محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون میں جدیدیت یا جدید ادب کے اہم تصورات کو نشان زد کیا اور افہام و تفہیم کے لیے بنیادیں فراہم کر دیں۔ یہ مضمون انھوں نے اس زمانے میں رقم کیا جب جدیدیت کا مفہوم دھندلا دھندلا سا تھا۔ لوگ جدیدیت کو بالکل اجنبی تصور سمجھ رہے تھے۔ وہ جدیدیت کے مسائل پر مستقل سوچتے رہے۔ انھوں نے مغربی جدیدیت پر باقاعدہ کتاب لکھی۔ 'جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کی تاریخ کا خاکہ' (1979)۔ یہ کتاب اس وقت شائع ہوئی جب مغرب میں جدیدیت کی تحریک اپنا اثر کھو چکی تھی۔ اس کتاب میں انھوں نے دینی افکار کی روشنی میں مغربی افکار کی بنیادیں ہلا دیں۔ انھوں نے مغربی روشن خیالی کو کھوکھلا ثابت کیا۔ ان کا اعتراض ادبی جدیدیت کے بجائے مغربی نشاۃ ثانیہ اور روشن خیالی پر ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت پر ایسی تنقید کسی نے نہیں کی۔ انھوں نے مشرقی اقدار کی بازیافت کی۔ جدید ادب کے سروکاروں پر انھوں نے متعدد مضامین سپرد قلم کیے۔ چونکہ مشرق و مغرب کے ادبیات پر انھیں یکساں مہارت تھی، اس لیے وہ ان مسائل پر کھل کر بات کر پائے اور صحیح تناظر میں ان کا احتساب بھی کیا۔

گوپال متل نے سب سے پہلے اردو میں ترقی پسند نظریے کے خلاف باقاعدہ اور مکمل کتاب لکھی۔ 'ادب میں ترقی پسندی: ایک ادبی تحریک یا سازش'۔ ایک سو بائس صفحات پر مشتمل یہ کتاب پہلی بار 1956 میں The March of a Conspiracy کے عنوان سے انگریزی میں شائع ہوئی۔ ایک سال بعد جرمن میں اس کا ترجمہ ہوا۔ 1958 میں اردو، ہندی اور پنجابی میں یہ کتاب شائع ہوئی۔ اس کتاب نے ترقی پسندوں کی بنیادیں ہلا دیں۔ متل نے ماؤسی تنگ کا قول نقل کیا کہ مارکسزم لینن ازم کا بنیادی نقطۂ نظر، یہ ہے کہ داخلیت کا فیصلہ ماحولیت کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہمارے جذبات اور خیالات کا فیصلہ طبقاتی اور نسلی جنگ کی ماحولی حقیقت کرتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ سوشلزم حقیقت نگاری کا چینی ترجمہ ہے۔ لکھتے ہیں:

> عوامی چین کے مصنفوں اور آرٹسٹوں کو اپنے ذاتی خیالات اور جذبات کو خیر باد کہہ دینا چاہیے اور اس حقیقت کی بھی چنداں پروا نہیں کرنی چاہیے جو انھیں اپنی آنکھوں سے نظر آئے۔ انھیں ہر چیز کا مشاہدہ طبقاتی اور نسلی جدوجہد کی رنگین عینکوں سے ہی کرنا چاہیے۔ کمیونسٹوں کے نظام کار کی رو سے ادیبوں اور آرٹسٹوں کے خیالات اور جذبات کا تعین طبقاتی جنگ کی برتر حقیقت کے تقاضوں کے مطابق ہونا چاہیے۔ 'انقلاب کے پورے نظام کا جزو لاینفک' ہونے کی حیثیت سے انھیں یہ حق ہرگز نہیں پہنچتا کہ وہ صداقت کا آزادانہ مشاہدہ کر سکیں۔(18)

گوپال متل نے ماؤسی تنگ کے خیالات پر تنقید کے اتنے تیر چلائے کہ ترقی پسند عمارت متزلزل ہو گئی۔ وہ کہتے ہیں کہ اگر ماؤسی تنگ کے ذوقِ برتر پر بھروسا کر لیا جائے تو محبت، آزادی، صداقت اور انسانی سرشت جیسے جذبے اور امنگیں طبقاتی طور پر بے حقیقت اور کارِ فضول ہیں کیوں کہ طبقاتی جدوجہد کی حقیقت میں ان کا کوئی وجود نہیں ہے۔ انھوں نے عالمی سطح پر مارکسزم اور لینن ازم پر جو اعتراضات کیے گئے اور دنیا بھر میں ادیبوں نے اس سلسلے میں جو ردعمل ظاہر کیا، ان سب کی روشنی میں ہندوستانی ترقی پسندی کے مضمرات کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ ان کے نزدیک ترقی پسندی کوئی ادبی نظریہ نہیں بلکہ جینوئن ادیبوں کے خلاف سازش ہے۔

ترقی پسندی کے رد میں سب سے پہلے گوپال متل نے 'تحریک' نامی رسالہ مارچ 1953 میں شائع کیا جو ماہنامے کی صورت میں 1981 تک جاری رہا۔ کم و بیش اٹھائس برسوں تک کسی رسالے کا جاری رہنا کم بڑی بات نہیں۔ اسے امریکی لابی سے منسوب کیا گیا۔ متل نے ادبی معیار سے سمجھوتا نہیں کیا۔ جب 'تحریک' جاری ہوا تو اس وقت ترقی پسندی کا زمانہ تھا۔ ترقی پسند نظریات سے رو گردانی اور بغاوت کرنا انتہائی مشکل کام تھا۔ ترقی پسندوں کا حلقہ بہت بڑا تھا۔ ان سے ٹکر لینا خار دار راہوں پر چلنے کے مترادف تھا۔ 'نقوش'، 'شاہراہ'، 'فنون'، 'صبا' جیسے رسائل ترقی پسندوں کا آلۂ کار ہو چکے تھے۔ سرکاری رسالہ 'آجکل' بھی جوش ملیح آبادی کی ادارت میں اس گروہ کا ترجمان بن کر رہ گیا تھا۔ تقسیم کے بعد ہندوستان میں اردو والوں پر سخت وقت آن پڑا تھا۔ ایسے دور میں گوپال متل نے اپنی نثر کے معروضی، منطقی، سادہ اور پروقار اسلوب سے قائل کرنا شروع کیا۔ 1960 تک 'تحریک' میں لکھنے والوں کا اچھا خاصا حلقہ تیار ہو گیا

تھا۔ شروع میں رجعت پسندی کے خوف سے اہم لکھنے والے اس میں چھپنے سے گریز کرتے رہے۔ اس سے نئے لکھنے والوں کو بہت فائدہ پہنچا۔ جدیدیت کے لیے اس پرچے نے بھی زمین ہموار کی۔ مخمور سعیدی اس کے نائب مدیر تھے اور اسی رسالے کے پروردہ تھے۔ گوپال متل کا خیال تھا کہ سماج سے ادیبوں کا مطالبہ صرف اتنا ہونا چاہیے کہ وہ ان کے تخلیقی عمل میں مخل نہ ہو۔ انھوں نے رسالے کو سیاست سے دور رکھ کر ادبی مذاق برقرار رکھنے کی کوشش کی۔ ترقی پسند ان سے پوچھتے کہ آپ کس نظریے کے پیروکار ہیں۔ وہ جواب میں کہتے کہ کسی کا بھی نہیں۔ کیوں کہ ادب کے لیے کسی نظریے کا تابع ہونا ممکن ہی نہیں۔ 'تحریک' کے سلور جبلی نمبر (1978) میں انھوں نے مسرت کا اظہار کرتے ہوئے اداریے میں لکھا کہ جریدے نے آزادیِ تحریر و تقریر کے جہاد میں حصہ لیا اور اس کی کوششیں اکارت نہیں گئیں۔ اگست 1973 میں 'تحریک' کا 'بیس سالہ انتخاب نمبر' (جلد: 21، شمارہ: 5) شائع ہوا جس میں اداریوں کا انتخاب بھی شامل ہے۔ اس انتخاب میں دوسرے شمارے کا اداریہ بھی موجود ہے۔ اپریل 1953 میں دوسرا شمارہ شائع ہوا تھا جس کے اداریے میں مدیر نے لکھا ہے:

> اس وقت ہند اور پاکستان کی ادبی فضا میں 'ترقی پسندی' کا نعرہ بڑے زور سے گونج رہا ہے اور ہر ادیب اور ہر ادبی پرچے سے یہ امید کی جاتی ہے کہ وہ اس نعرے میں شریک ہو ورنہ اس کا شمار رجعت پسندوں میں ہوگا۔
>
> یہ نعرہ کافی خوش نما ہے لیکن یہ نعرہ جتنا عام ہوتا جارہا ہے اس کا مفہوم اسی رفتار سے پیچیدہ تر ہوتا جارہا ہے۔ ہم نعروں کے بجائے اس مفہوم کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں جو ان کی پشت پر ہو۔ لہٰذا 'ترقی پسند ادب زندہ باد' کا نعرہ لگانے سے پہلے ہم اس نعرے کے مفہوم کو متعین کرلینا ضروری سمجھتے ہیں۔(19)

گوپال متل ادارتی شذرے میں سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا ادیبوں کے فرائض میں یہ بات بھی شامل ہے کہ وہ ایک خاص سیاسی پارٹی کو برسراقتدار آنے میں مدد دیں اور کسی ایک ملک کی سیاست خارجہ کے گرد رقص کریں؟ انھوں نے برملا کہا کہ ترقی پسند ادب اشتراکی ادب ہے اور ترقی پسند انجمن مصنفین صرف کمیونسٹ پارٹی کا ایک امدادی دستہ

ہے۔ان کے اداریوں میں ترقی پسندی کا زوال اور نئے ادب کا خواب ہمیشہ نمایاں رہا۔ ستمبر 1956 کے اداریے میں 'نئی ادبی تحریک' کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

> نئی تحریک کو اگر واقعی ادبی تحریک ہونا ہے تو اس کے سامنے صرف ادبی مقاصد ہونے چاہئیں۔ کوئی شخص اپنے فن سے خلوص برتے بغیر اس پر عبور حاصل نہیں کر سکتا۔ فنون لطیفہ کے لیے تو یہ شرط اور بھی لازمی ہے۔ادب کسی رقیب کو برداشت نہیں کرتا۔اگر کوئی اسے اپنانا چاہتا ہے تو اسے اس کا بن کر رہنا پڑے گا۔اخلاص کی شرط کو پورا کرنے کے بعد اس بحث کی گنجائش از خود ختم ہو جاتی ہے کہ نئی ادبی تحریک میں کس عقیدے کے لوگ شامل ہوں اور کس عقیدے کے نہیں۔ کیونکہ نئی تحریک کا تو مقصد ہی یہ ہوگا کہ ادب کو ایک عقیدہ مان لیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اگر کسی شخص کے عقائد اس عقیدے سے براہ راست متصادم ہوں گے تو وہ ادب کی بارگاہ میں باریابی حاصل کرنے میں ناکام رہے گا۔(20)

ماہنامہ 'تحریک' کے بعد جدید ادب کو سمجھنے کی باقاعدہ کوشش محمود ایاز کے پرچے سہ ماہی 'سوغات' بنگلور میں کی گئی۔ محمود ایاز عمدہ شاعر، صاحب نظر تنقید نگار، باخبر اور بیباک ادبی صحافی کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ اگرچہ ان کی فکر پر ترقی پسندی کے اثرات تھے لیکن انھوں نے جدید ادب کے افہام و تفہیم کے لیے اپنے ذہن کو آزاد رکھا۔ یہی زندہ اور متحرک اذہان کا ثبوت ہوتا ہے کہ وہ تازہ ہواؤں کے لیے کھڑکی کھلی رکھتے ہیں۔ محمود ایاز نے 'سوغات' کا اجرا کر کے جدید ادبی مسائل کو مستحکم کر دیا تھا۔ 'سوغات' کا پہلا شمارہ 1959 میں جاری ہوا، اور ادبی منظر نامے پر چھا گیا۔ ہر طرف اس رسالے کے چرچے تھے۔ کسی نے اس طرز پر ابھی سوچا نہیں تھا۔ جب شمس الرحمن فاروقی نے لکھنا شروع کیا تو محمود ایاز کا رسالہ جاری ہو چکا تھا۔ جس طرح نیاز فتح پوری 'نگار' اور محمد طفیل 'نقوش' کے سبب مشہور ہوئے، اسی طرح محمود ایاز کی شہرت کی مضبوط ترین بنیاد 'سوغات' بنا۔ اس رسالے نے جدید ادبی مسائل کی تفہیم، نئے رجحانات اور حالات کی تعبیر اور نئی شاعری کے فروغ میں بنیادی کردار ادا کیا۔ 1961 میں اس کا 'جدید نظم نمبر' شائع ہوا۔ اس نمبر میں اس زمانے کے تمام صف اول کے لکھنے والے شامل تھے۔ پہلی بار اجتماعی طور پر جدید

میلانات کو سمجھنے کی کوشش کی گئی تھی۔اداریے میں مدیر نے جدید شاعری پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا کہ الفاظ اور اشیا کے مابین ایک خاص قسم کا ربط ہوتا ہے۔اس تیسری چیز کو ہم خیال کہتے ہیں اور جدید شاعری میں اسی تیسری چیز کی کمی ہے:

> جدید اردو شاعری میں اسی ''تیسری چیز'' کا فقدان ہے۔جدید شاعر اشیا کو اور کائنات کو پہچان کر الفاظ کے ذریعے اس کا اظہار نہیں کر رہے ہیں بلکہ الفاظ کے ذریعے اشیا اور کائنات کو دیکھتے ہیں۔جدید شاعر کے ہاں اگر کہیں ذاتی تجربہ موجود ہے تو اس کے پاس اپنے تجربات کو آپس میں مربوط و منسلک کرنے والا کوئی نظام نہیں ہے اور اس نظام کے بغیر ہر ذاتی تجربہ اپنی Isolation میں بے معنی بن جاتا ہے۔اسی وجہ سے جدید شاعری اپنی دروں بینی اور ذات پرستی میں اس حد تک بھی ٹھوس اور بامعنی نہیں بن پاتی جس حد تک ہماری بدنام متصوفانہ شاعری ٹھوس اور بامعنی تھی۔(21)

مدیر کے خیالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ جدید شاعری کو شک کی نظر سے دیکھ رہے ہیں۔انھیں جس تیسری شے کی تلاش تھی، وہ انھیں اقبال کی شاعری میں ملی۔انھیں لفظی بازیگری کے بجائے پختہ اور مکمل شعری احساس کی جستجو ہے۔انھیں شکایت ہے کہ جدیدیوں کے یہاں خارج و باطن کو منسلک کرنے کا کوئی نظام نہیں ہے۔ان کی باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ جدید رویوں سے ان کا ذہن ہم آہنگ نہیں ہو پایا ہے۔اس عہد میں زیادہ تر لوگ جدیدیت کو مشکوک نگاہ سے دیکھ رہے تھے۔وجہ یہ ہے کہ ذہن صاف نہیں تھا۔مدیر کے یہ الفاظ قابل غور ہیں:

> اس نمبر کی اشاعت کا مقصد یہ ہے کہ جدید اردو نظم کے بارے میں پڑھنے والوں (اور بیشتر لکھنے والوں کے بھی!) اذہان صاف ہوں۔اس نمبر میں جو نظمیں شامل ہیں ان کے انتخاب میں صرف ایک معیار میرے سامنے رہا ہے۔نظمیں ان لوگوں کی ہوں جو آج لکھ رہے ہیں اور ان رجحانات کی نمائندگی کریں جو آج کے لکھنے والوں کے ہاں پائے جاتے ہیں۔یہ میلانات صحت مند ہیں یا غیر صحت مند، یہ شاعری اچھی ہے یا بری، یا یہ کہ کیا کسی کا صرف اس دور میں شعر لکھنا اس کے جدید ہونے کی ضمانت بن سکتا ہے

یا جدید نظم نگار کن معنوں میں جدید ہیں یا نہیں ہیں۔ان سب باتوں کا فیصلہ میں نے
تبصرہ نگاروں،اور تبصرہ نگاروں سے زیادہ پڑھنے والوں پر چھوڑ دیا ہے۔

.....ہمارے ہاں مغربی تحریکوں اور فرانسیسی علامت نگاری کے اثرات کے
بارے میں بڑی مبہم اور غیر ذمہ دارانہ باتیں ہوتی رہی ہیں۔اس لیے اس نمبر میں
ایسے لوگوں کی مستند اور ذمہ دارانہ تحریروں کے ترجمے دیے گئے ہیں جنھوں نے ان
موضوعات پر مستقل کام کیا ہے اور جو اپنے پڑھنے والوں کو غبی اور جاہل سمجھ کر بات
نہیں کرتے۔(22)

اس نمبر میں جدید انگریزی اور فرانسیسی شاعری پر بھی مضامین شامل کیے گئے تھے۔ان ترجموں کے ساتھ جدید اردو شاعری کے بارے میں ایسے لکھنے والوں کی تحریریں دی گئی تھیں جنھوں نے یا تو سنجیدگی سے شاعری کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا تھا یا جو شاعری اور ادب کا تنقیدی نظر سے مطالعہ و محاسبہ کرتے تھے۔اس کے بعد بیس شاعروں کی تقریباً ساٹھ نظمیں تبصروں کے ساتھ دی گئی تھیں۔ تبصرے زیادہ تر خود شاعروں سے کرائے گئے تھے۔مدیر نے یہ کام اس لیے کیا تھا کہ ان تبصروں سے مجموعی طور پر یہ معلوم کیا جاسکے کہ اس عہد میں شاعری کرنے والے اپنی فکر و نظر میں شاعری کا کیا معیار رکھتے تھے،اور پھر اس معیار کے صحیح یا غلط ہونے سے زیادہ اہم بات یہ تھی کہ خود ان کی اپنی شاعری اس معیار پر کس حد تک پوری اترتی تھی۔ مجتبیٰ حسین نے اس شمارے میں 'نئی اور پرانی نسل' کے عنوان سے بنیادی نوعیت کا مضمون لکھا تھا۔ 'نئی نسل۔ایک خط'(اخترالایمان)،'نئی شاعری کی بنیادیں'(میراجی)،'ہیئت کی تلاش'(ن۔م۔راشد)،'اردو نظم کا مزاج'(وزیر آغا)،'جدید نظم اور تعصب'(بلراج کومل) جیسے اہم مضامین اور مغربی جدیدیت سے متعلق تراجم نے اس مجموعے کو یادگار بنادیا تھا۔جدید نظم کی ہیئت و تشکیل پر ایک مباحثے میں اخترالایمان،جذبی، منیب الرحمٰن، خورشید الاسلام اور آل احمد سرور نے حصہ لیا تھا۔جدید اردو نظم پر ایک مذاکرے میں ضیا جالندھری، حمید نسیم اور محمود ایاز شامل تھے۔اخترالایمان،عزیز حامد مدنی،ابن انشا، محبوب خزاں اور مصطفی زیدی نے شاعری سے متعلق اپنی ذاتی آرا سے نوازا تھا۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس شمارے میں اس عہد کا ہر اہم نام شامل تھا۔ساڑھے چار برس کے تسلسل کے بعد یہ رسالہ 1963 میں بند ہو گیا تھا۔ پھر آٹھ برس بعد اس کی تجدید ہوئی۔

دورثانی کا پہلا شمارہ ستمبر 1971 میں منظر عام پر آیا۔ اس شمارے میں بھی جدیدیت پر تین مضامین شامل تھے۔ان کے عنوانات یہ ہیں۔ 'جدت پرستی اور جدیدیت کے مضمرات'(آل احمد سرور)، 'جدیدیت اور توازن'(باقر مہدی)، 'جدیدیت -ایک تہذیبی ورثہ' (وحید اختر)۔

سلیم احمد حسن عسکری کے شاگرد، اپنے عہد کی نمایاں تخلیقی اور تنقیدی شخصیت اور ادبی تاریخ کا دانشورانہ حوالہ ہیں۔ عسکری اور سلیم احمد دونوں نے جدیدیت کے ادھورے پن کو پہچانا۔ دونوں اس پہلو پر متفق ہیں کہ جدیدیت اس وقت تک نامکمل ہے جب تک وہ نفی سے اثبات تک نہ پہنچ جائے۔ میر، غالب اور اقبال پر اس کے اطلاق میں دونوں کی رائے بدل جاتی ہے۔ عسکری غالب اور میر میں میر کو نفی سے اثبات کا شاعر تصور کرتے ہیں جبکہ سلیم احمد نے غالب کو جدیدیت کا سب سے بڑا شاعر قرار دیا ہے۔ 'نئی نظم اور پورا آدمی'(1962)اور 'ادھوری جدیدیت' (1962) میں انھوں نے ہندوستانی جدیدیت کی اساس پر نظر ڈالی ہے۔ پچھلی ایک صدی کی شاعری کا نئے زاویے سے جائزہ لیا ہے۔ پھر اس شاعری کی مدد سے ان چھوٹی بڑی تبدیلیوں کو سمجھا ہے جو پچھلے سو برس کے اندر ہندوستان کی روح میں پیدا ہوئیں۔ان کے سبب ہماری تہذیب خارجی و داخلی سطح پر تبدیل ہوئی۔ سلیم احمد کہتے ہیں کہ تبدیل شدہ تہذیب ہماری اصل تہذیب سے بہت دور ہے یعنی ہم ایک ایسی تہذیب کا تتمہ بن گئے ہیں جو ہماری ہے ہی نہیں۔

شخصی طور پر محمد حسن عسکری اور سلیم احمد کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی جدیدیت کے علمبردار کی شکل میں نمایاں ہوئے۔ عسکری کے مضمون کے دس برس بعد فاروقی نے ایک مضمون لکھا جس کا عنوان تھا 'ادب پر چند مبتدیانہ باتیں'(1963)۔ جس کتاب میں یہ مضمون شامل ہے وہ 'لفظ و معنی' کے نام سے پہلی بار 1968 میں شائع ہوئی تھی۔اس کتاب کے متعدد مضامین جدید ادب کو سمجھنے سمجھانے میں معاونت کرتے ہیں۔اس مضمون میں ادب کے نئے تصورات کے افہام و تفہیم کی کوشش کی گئی ہے۔ نئے تصورات کی روشنی میں ادب کی تعریف کیا ہو گی؟ اس سوال سے پورا مضمون مبارزت طلب ہے۔ پہلا پیراگراف مضمون نگار کے مقاصد واضح کر دیتا ہے:

> میں اگر ادب کے مسئلے پر غور کرنے کی کوشش کروں تو پہلے سوچوں گا کہ ادب کا موضوع کیا ہونا چاہیے، یا کیا ہوتا ہے، پھر یہ کہ کون سی ہیئتیں یا ظاہری شکل و صورت ایسی ہے جسے ادب کی ہیئت یا ادبی ہیئت کہہ سکتے ہیں، اور پھر یہ کہ ادب کا مقصد کیا

> ہے اور انسان کو ادب کی ضرورت کیوں ہوتی ہے۔ جہاں تک ممکن ہوگا میں ''ہونا چاہیے'' سے گریز کروں گا کیوں کہ میرے آپ کے کہنے سے ادب کے اقدار متعین نہیں ہوتے، جس طرح نیوٹن کے کہنے سے کشش اضافی کے قانون متعین نہیں ہوئے تھے۔ وہ ساری کائنات میں جاری ساری تھے۔ نیوٹن نے ان کو صرف پرکھا اور پہچانا تھا۔(23)

اس مضمون میں فاروقی نے ادب کے بنیادی مسائل سے مکالمہ کیا ہے۔ موضوع، ہیئت، معنویت، داخلیت، خارجیت، مقصد اور تخلیقیت جیسے مسئلوں پر سنجیدگی سے غور کیا ہے۔ ادب میں موضوع ایک پرانا مسئلہ ہے۔ انھوں نے موضوع کی بحث میں ترقی پسندوں کو تنقید کا نشانہ بناتے ہوئے کہا کہ موضوع کا مسئلہ اتنا آسان ہوتا تو ترقی پسندوں کو ادب برائے ادب کے علم برداروں کے سامنے اسلحہ آرا ہونے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ سامنے کی بات ہے کہ ادب کا موضوع 'زندگی' ہے، لیکن زندگی کوئی سادہ تصور نہیں ہے۔ فاروقی ترقی پسندوں پر یہ کہتے ہوئے چوٹ کرتے ہیں کہ زندگی محض اقتصادی مسئلہ نہیں ہے۔ وہ زندگی کو بڑی عظیم الشان اور تہ در تہ چیز سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> ادب برائے زندگی کے نام نہاد علم بردار یہ کہتے آئے ہیں کہ زندگی سے مراد دور حاضر ہے اور خاص کر دور حاضر کے وہ مسائل جو عام انسانوں کی روٹی کپڑے اور اقتصادی اور سماجی آزادی سے منسلک ہیں۔ ان کا خیال یہ ہے کہ ادب صحیح معنوں میں ادب تب ہی ہو سکتا ہے جب وہ وقت کے بدلے ہوئے دھارے میں خود کو سمو دے اور اس کو خود میں سمو لے اور پس ماندہ انسانوں کے مسائل کو اپنائے۔(24)

عصریت کی بات ن۔م۔ راشد نے بھی کی تھی، لیکن ترقی پسند جس 'دور حاضر' کا نعرہ بلند کر رہے تھے اس کی ترجیحات متعین تھیں۔ ان ترجیحات میں ادیب پر ذمہ داری تھی کہ وہ سیاسی، سماجی اور اخلاقی اعتبار سے بیدار ہو اور اپنے فن سے دنیا کو بیدار کرے۔ فن پارے میں سیاسی نظریات کا عکس دکھائے۔ اس حلقے کے بعض ادبا اس خیال کے حق میں ہیں کہ ادیبوں کو مثالی صورت حال کے بجائے اس بات پر زور دینا چاہیے کہ اس کے اطراف کی فضابندی اور آئینہ داری ہو پائی یا نہیں؟ یعنی اس کو یہ نہیں سوچنا چاہیے کہ کیا ہوگا یا کیا ہونا چاہیے؟ اس کے لیے یہ زیادہ اہم ہے کہ وہ نشان

زد کرے کہ اس کے اطراف میں کیا ہو رہا ہے؟ انفرادی کے بجائے اجتماعی تصورات ان کے لیے تخلیق ادب کی بنیاد ہیں۔

فاروقی کہتے ہیں کہ ادب کا موضوع کلیتاً زندگی نہیں ہے بلکہ فن کار اس کے اجزا سے کام لیتا ہے۔ زندگی کے کسی جزو کو وہ اپنی تخئیل سے رنگا رنگ بنا دیتا ہے۔ وہ جزو میں تنوع خلق کر کے اسے حسین بنا دیتا ہے۔ زندگی کی پہلی شرط تحرک ہے۔ اگر زندگی رواں دواں ہے تو اسے کسی بھی نظریاتی چشمے سے دیکھا جا سکتا ہے۔ لیکن بذات خود زندگی ہر نظریے کو رد کر کے آگے بڑھ جاتی ہے۔ زندگی بقول اقبال؛ 'ہر لحظہ نیا طور نئی برق تجلی' ہے۔ اس وسیع تر تصور کو محدود کرنا ادیبوں کے لیے مناسب نہیں۔ "جو نقاد یہ کہتے ہیں کہ ادیب کا فرض یہ ہے کہ وہ اپنے سارے معاشرے یا آس پاس کے سارے مسائل کو ادب میں بھرے، وہ زندگی کی اہانت کے مرتکب ہوتے ہیں" (25)۔ زندگی کوئی چھوٹی سی چیز نہیں کہ فن کار اسے فن میں مکمل طور پر قید کر لے۔ فن کار کا ذہن اس کام کا متحمل نہیں ہے۔

فاروقی تخلیقی زبان اور علامتوں کا مسئلہ اٹھاتے ہیں۔ بورہس کے فکشن کی مثالوں سے بتاتے ہیں کہ خیالی یا غیر واقعی ماحول اور علامتوں کی آرٹ میں کیا اہمیت ہے؟ ترقی پسند حقیقت پسندی کے قائل تھے لیکن نئے فن کار شیکسپیئر کے اس قول سے متفق ہیں کہ سب سے زیادہ سچی شاعری سب سے زیادہ جھوٹی ہوتی ہے۔ فاروقی نے اس قول کی صداقت کو مشرقی روایت میں دریافت کیا اور بتایا کہ شیکسپیئر سے صدیوں پہلے قدامہ ابن جعفر کی کتاب 'نقد الشعر' میں درج ہے: احسن الشعر اکذبہ ۔ ادب زندگی سے کس قدر دور یا نزدیک ہے یہ مسئلہ اہم نہیں ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ زندگی شناسی میں ادب پارہ کتنا معاون ہے؟ فاروقی استعاروں کی اہمیت پر مشرق و مغرب کی مثالوں سے زور دیتے ہیں۔ استعارہ بڑی حقیقت خلق کرتا ہے۔ اس کی سطح عام حقیقت سے بعید و بلند ہوتی ہے۔ منطقی حقیقت سے اس کا علاقہ نہیں ہوتا۔ غالب کے ایک شعر میں آئینے کی مثال سے بتاتے ہیں کہ شعر میں خاموشی کی کیا اہمیت ہے؟ آئینے کی خاموشی شعر کی خاموشی ہے۔ آئینہ جس قدر خاموش ہے، اسی قدر متحیر بھی ہے۔

فاروقی کہتے ہیں کہ ہر موضوع ادبی موضوع نہیں بن سکتا۔ اس لیے ادیب کو عمل انتخاب سے گزرنا ہوگا۔ وہی عمل اور پہلو ادبی موضوع قرار پائے گا جس میں تخئیل کے سانچے میں ڈھلنے کی صلاحیت ہوگی۔ روزمرہ ادب کا موضوع نہیں بلکہ جزئیات کے ذیل میں آسکتا ہے۔ وہ زندگی کے جنسی 'تاریک' پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے

منٹو اور عصمت کا حوالہ دیتے ہیں۔ ترقی پسندوں نے منٹو کی جیسی مخالفت کی اس سے ادب کا ہر طالب علم واقف ہے۔ نئے فن کار جنسی موضوعات کو معیوب نہیں سمجھتے۔ انھیں تخئیل کا حصہ بنا کر تخلیق بنا دیتے ہیں۔

فاروقی ادب میں نظریے کی اہمیت اور ضرورت پر سوال اٹھاتے ہیں۔ جدیدیت سے پہلے چونکہ ترقی پسندی کا بول بالا تھا اور جس کی بنیاد ایک نظریے اور منشور پر تھی، جدیدیوں نے کہا کہ ادب میں کوئی نظریہ یا منشور کارآمد نہیں ہوتا، بلکہ خطرناک ہوتا ہے۔ ادب میں سیاسی، سماجی، اخلاقی اور فلسفیانہ نظریات کی کوئی اہمیت نہیں۔ ہر نظریہ فریب دیتا ہے۔ ادیب زندگی کے کسی پہلو کو خلق کرتا ہے۔ پوری زندگی کو تخلیق کرنا اس کے لیے ممکن نہیں ہے۔ نظریہ پورے نظام حیات کے لیے تشکیل دیا جاتا ہے۔ کسی ایک پہلو کو خلق کرنے میں مکمل نظام حیات کے اصولوں پر کاربند رہنا ممکن نہیں ہے:

> اگر ادیب زندگی کے صرف ہزارویں یا لاکھویں حصے کو پرکھتا ہے، برتتا ہے اور وہ بھی اس کو عمل انتخاب و تمجید و تشدید سے گزار کر، تو پھر ہر سیاسی یا غیر سیاسی نظریہ بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے۔ کیوں کہ اگر یہ ممکن بھی ہو کہ اس فلسفہ کا اطلاق کسی ایک خاص موضوع یا افسانے پر ہو سکے تو یہ بہر حال ممکن نہیں کہ ہر ایک پر ہو سکے، اور نظریہ کی پہلی شرط یہ ہے کہ وہ تمام مضامین و تجربات پر یکساں حاوی ہو۔ ادیب اپنے تخئیل اور مشاہدہ کی رو سے جو کچھ سوچتا اور سمجھتا ہے اس پر نظریہ کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ یہ بالکل صحیح ہے کہ ادیب کے اپنے معتقدات اور زندگی سے اخذ کیے ہوئے نتائج اس کے ادب پر اثر انداز ہوتے ہیں لیکن ہر بڑا ادیب عام طور پر ان ٹیڑھی میڑھی راہوں سے بچ کر ہی چلنے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں بھی میرا خیال یہ ہے کہ فلسفہ اور نظریہ ادب کو راس نہیں آتے۔(26)

ادیب اخلاقی، سیاسی اور نفسیاتی اصولوں کا مبلغ، شارح یا معاملہ ساز نہیں ہوتا۔ وہ کسی نظریے کا ڈھنڈورچی نہیں ہے۔ ادیب کا اولین منصب بے نیازی ہے۔ فاروقی کہتے ہیں کہ ''ادب کا پہلا مقصد اظہار ہے۔ ادیب سب سے پہلے خود سے گفتگو کرتا ہے، پھر کسی اور سے''۔ وہ کہتے ہیں کہ ہر تجربہ ادب نہیں بن سکتا۔ ادب بننے کے لیے تجربے

میں قدر و قیمت کا ہونا لازمی ہے۔ادب حسن کی تخلیق کا ایک عمل ہے۔جمال ادب کا مقصد نہیں بلکہ ادبی تخلیق کا خاصہ ہے۔ادب کی حقیقت ریاضی یا منطق کی حقیقت نہیں ہے۔ادیب جب کسی خاص مقصد کے تحت تخلیق کی بنیاد رکھتا ہے تو وہ تخلیقی تقاضوں سے ریاکاری کر رہا ہوتا ہے۔

'لفظ و معنی' کی ترتیب میں دوسرا مضمون 'شخصیت سے فرار ممکن نہیں' ہے۔یہ مضمون 1962 میں لکھا گیا تھا۔اس مضمون میں فن کار کی شخصیت سے وابستہ مفروضات اور حقائق سے بحث کی گئی ہے۔ترقی پسندوں نے اجتماعی تصورات پر زور دیا تھا۔نیا ادب انفرادی تجربات پر زور دیتا ہے۔بات جب انفرادی تجربے یا اظہار کی ہوگی تو شخصیت کا ذکر لامحالہ آئے گا۔اچھا فن کار شخصیت سے ذات کا سفر کرتے ہوئے فن پارے کو شخصیت کے بجائے ذات کا اظہار بنا دیتا ہے۔ذات کا اظہار داخلی مسائل سے دامن نہیں بچا سکتا۔ادب میں لاتعلقی کا ایک تصور موجود ہے جس میں فن کار متعلقہ موضوع سے لاتعلقی اختیار کرتا ہے۔فاروقی نے کیٹس کا قول نقل کیا ہے۔کیٹس کہتا ہے کہ شاعر کی شخصیت سب سے زیادہ غیر شاعرانہ ہوتی ہے۔اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر کا ذہن پہلے سے قائم مفروضات یا فلسفوں یا مقررہ حقائق سے متاثر نہ ہو۔شاعر کا ذہن خالی کینوس کی طرح ہونا چاہیے تاکہ اس میں اپنی پسند یا تقاضے کے تحت رنگ آمیزی کی جاسکے۔یہ لاتعلقی ایک نوع کی آزادی بھی ہے۔یعنی اصولی اعتبار سے شاعر کا ذہن مشروط نہ ہو۔کوئی نظریہ یا فلسفہ شاعر کے سامنے ہو تو تخلیق میں خارجی حوالے آئیں گے۔خارجی حوالے نہ بھی آئیں تو نتائج خارجی اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکیں گے۔اس لیے ذات میں ایک قسم کی بے نیازی درکار ہوتی ہے۔انفرادیت کی کلید ذات ہے۔'ترسیل کی ناکامی کا المیہ'، 'شعر کا ابلاغ'، 'شعر کی داخلی ہیئت'، 'نئی شاعری، ایک امتحان'، 'مغرب میں جدیدیت کی روایت'، 'ٹی۔ایس۔ایلیٹ'، 'ہندوستان میں نئی غزل'.....یہ مضامین بھی 'لفظ و معنی' میں شامل ہیں جن سے جدید ادب کے مسائل روشن ہوتے ہیں۔

1960 کے بعد جدید شاعری پر باقاعدہ گفتگو کا سلسلہ شروع ہوا۔اثر فاروقی نے ڈاکٹر اعجاز حسین سے جدید شاعری پر بات چیت کی جو 'صبا' (حیدرآباد، مدیر: سلیمان اریب) کے فروری 1965 کے شمارے میں شائع ہوئی۔اثر فاروقی نے ان سے 1955 کے بعد کی شاعری پر پہلا سوال کیا۔انھوں نے فرمایا کہ نئے شعرا فکر کی تازگی اور طرز بیان کی جدت پر زور دے رہے ہیں:

میں ان نوجوانوں کو اس بے فکری میں مبتلا نہیں پاتا جو ترقی پسند تحریک کے زمانے میں ایک عام بات ہو گئی تھی۔ خدا کا شکر ہے ان لوگوں کی نظریں کلاسیکی ادب کی خوبیوں پر خاطر خواہ ہیں۔ غالباً اس خصوصیت کی وجہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تمام جدت پسندیوں کے باوجود قدیم شعرا کو نہ صرف اچھی نظر سے دیکھتے ہیں بلکہ ان کے کلام میں صحت مند عناصر کی بھی تلاش کرتے ہیں۔(27)

1966 میں ماہنامہ 'نئی قدریں' (حیدرآباد) نے اختر انصاری اکبرآبادی کی ادارت میں 'فکرِ جدید نمبر' شائع کیا جس میں نئی شاعری کو موضوع بنایا گیا تھا۔ جون 1966 میں 'شب خون' کا پہلا شمارہ منظر عام پر آیا جس میں احتشام حسین کا ایک تاریخی مضمون 'نئے تیشے، نئے کوہکن' شائع ہوا۔ اس مضمون میں انھوں نے نئے زمانے کے تقاضوں اور ادب کے مسائل پر غور کیا ہے۔ انھوں نے ادب کے مقاصد، ابہام اور استعاروں کے استعمال اور قاری اور متن کے رشتے پر اظہار خیال کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ادب میں خارجیت اور داخلیت کی میکانکی تقسیم بے معنی ہے۔ اس مضمون میں وہ متوازن رویے پر زور دیتے ہوئے فن اور زندگی میں متوازن رشتے کی وکالت کرتے ہیں:

کچھ لوگوں نے محض اپنے باطن کی دنیا میں جھانک کر حقائق کی جستجو کی اور یہ بھلا دیا کہ وہ جس سماج کا جز ہیں اس کے حقائق بھی اظہار چاہتے ہیں اور کچھ لوگوں نے اپنے دل کی دنیا سے آنکھیں پھیر کر صرف سماجی اضطراب کو دیکھا اور اپنے دل کی دھڑکنوں اپنی ذاتی اور انفرادی کیفیتوں کو اسی اضطراب میں گم کر دینے کی کوشش کی۔ ان کو وہ کنوں کے خلوص میں کمی نہ تھی لیکن ان میں سے اکثر کے ادراکِ حقیقت کے طریقے ادھورے تھے۔ صرف کچھ ترقی پسند شاعروں نے خارجیت اور داخلیت کے اندرونی ربط کو سمجھا اور حقائق کے اظہار میں دونوں کا توازن برقرار رکھا۔ اس سے فن کے تقاضے بھی پورے ہوئے اور زندگی کے بھی، اس سے انکشافِ ذات بھی ہوا اور انکشاف کائنات بھی۔ یہ بات نہ تو ہر ترقی پسند شاعر کے لیے درست ہے اور نہ اس کی

> ہر تخلیق کے لیے تاہم یہ صحیح ہے کہ اس سے فن اور زندگی میں ایک متوازن رشتہ قائم ہونے کی صورت ضرور نکلی۔(28)

اس وقت تک ترقی پسند حلقوں میں تبدیلی کی لہر سنائی دینے لگی تھی۔وہ نئے زمانے کے مسائل کا اعتراف کرنے لگے تھے۔تنہائی،بے بسی،خوف،احساسِ شکست اور بے مروتی کے جذبات سے فرار حاصل کرنا ناممکن ہو گیا تھا۔احتشام حسین اعتراف کرتے ہیں کہ یہ خیال انگیز مفروضوں کا زمانہ ہے۔مادیت کی بساط اتنی مستحکم ہو چکی ہے کہ اس کی رفتار سے آگے نکلنا ناممکن ہے۔اس کے ساتھ چلنے کی کوشش میں ہم آہنگی کے بجائے شک،بے یقینی، خوف،پسپائی اور بے قدری کے دروازے کھل جاتے ہیں۔اس کے باوجود ان کی ترقی پسند بنیادیں متزلزل نہیں ہوئیں۔وہ کہیں متوازن ہو جاتے ہیں اور کہیں شدید۔جدید شاعری کو مبہم،بے مقصد اور منتشر قرار دیتے ہیں۔جہاں وہ چند جدید شعرا کو پسند کرتے ہیں وہیں جدید شاعری سے ان کی شکایات بھی کافی ہیں۔'شب خون' کے تیسرے شمارے(اگست1966)میں عمیق حنفی نے احتشام حسین کے اعتراضات کا جواب لکھا۔مدیر نے عمیق حنفی کا طویل مکتوب احتشام صاحب کو پہلے بھیج دیا تھا۔احتشام صاحب نے بھی عمیق حنفی کا جواب قلم بند کیا۔دونوں مکاتیب ایک ساتھ تیسرے شمارے میں شائع ہوئے۔جدید شاعری کے موضوع پر دونوں آمنے سامنے بھڑ گئے۔عمیق حنفی کہتے ہیں:

> 'شب خون' مارنے کے لیے خانہ بدوش جدید ادب کے بجائے Establishment کا قلعہ منتخب کیا جانا چاہیے۔مجھے احتشام صاحب کے خلوص اور نیک نیتی پر کوئی شبہ نہیں لیکن 'نئے تیشے،نئے کوہکن' کے آخری تین پیراگرافوں میں انھوں نے بعض باتیں جس قطعی اور فیصلہ کن انداز میں کہی ہیں اس سے جدید ادب کے بجائے Establishment کے گردن ہلاتے کمر جھکے جسم کو تقویت ملتی ہے۔(29)

عمیق حنفی نے اپنے پہلے وار میں ترقی پسند رویے کی یاد دہانی کرا دی۔ترقی پسندی مقتدرہ کے خلاف آواز بلند کرتی رہی ہے۔احتشام حسین جدید شاعری کا مستقبل تاریک بتاتے ہیں۔وہ کہتے ہیں کہ شاعر کو عوام کی عدالت میں جواب دہ ہونا چاہیے۔عمیق حنفی اس خیال کو رد کرتے ہیں:

احتشام صاحب نے کہاہے کہ جدید شاعر کو ہر وقت اس جواب دہی کے لیے تیار رہنا چاہیے کہ وہ کیا کہتاہے اور کیسے کہتاہے اور یہ جواب دہی اپنے دل کی عدالت میں نہیں عام پڑھنے والوں کی عدالت میں ہو گی۔ عدالت کے استعارے کا استعمال اس نفسیاتی نکتے کی غمازی کرتاہے کہ جدید شاعری مجرم نہیں توملزم ضرور ہے۔ عام پڑھنے والوں کی پنچایت کے فیصلے سے پہلے ہی احتشام صاحب یہ Expert Decision تو دے ہی چکے ہیں کہ ''اس وقت اس کادائرہ محدود اور مستقبل تاریک ہے۔'' (30)

ترقی پسندوں نے پنچایتی وطیرہ پہلے دن سے اختیار کرر کھا تھا۔ جدیدیت اس وطیرے کو رد کر کے آئی تھی۔ عام پڑھنے والے میر سمجھتے ہیں نہ غالب۔ پھر ادبی نتائج کو عوام وخواص میں بانٹ کر دیکھنا مناسب نہیں۔ قاری کسی بھی سطح کاہو، اسے حق ہے کہ اپنی رائے ظاہر کرے۔ نقاد اس پر اپنی رائے نہ تھوپے۔ اپنے خط میں عمیق حنفی احتشام صاحب پر جم کر برسے اور مکتوب کے آخر میں یہاں تک کہہ دیا کہ جدید شاعری ہی آج کی شاعری ہے۔ شاعری خطابت، تبلیغ اور اشتہار نہیں ہے:

> جدید شاعری ہی آج شاعری ہے۔ باقی سب تقلید، نقالی، بھٹائی، ڈھنڈھورچی پن، اشتہار بازی، منافقت، مجاوری، مصلحت کوشی اور دنیاداری ہے، بازی گری اور شعبدہ بازی ہے، غیر ادبی مقاصد کے حصول کی بیساکھی ہے۔ احتشام صاحب نے جدید شاعری کے کارہائے نمایاں کو نہ جانے کیوں قابل التفات نہ سمجھا۔ جدید شاعری اور شعری تجربات کی جانب تنقید کا یہ Indifference تنقید کی بے مائیگی کا باعث ہو گا۔
> (31)

عمیق حنفی نے اپنے مکتوب میں جدید شاعری کی عصریت کو نشان زد کیا۔ احتشام صاحب نے اس خط کا جواب لکھا۔ وہ کہتے ہیں کہ اختلافی پہلوؤں کی طرف ذہن کا مرکوز ہونا انا پسندی اور خود پرستی ہے۔ وہ بعض اختلافات سے دستبردار ہوتے ہیں اور بعض سے متعلق صفائی پیش کرتے ہیں۔ بعض باتوں پر اڑے رہتے ہیں۔ وہ قاری کو فن کار سے برتر قرار دیتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ فن پارہ جب عام قاری تک پہنچے گا تب ہی صحیح فیصلہ یا تعین قدر ہو پائے گا۔ لکھتے ہیں:

ان باتوں کی طرف ذہن کا منتقل ہونا خود بعض جدید شعرا کی فنی کمزوریوں، ذہنی الجھنوں، خود پرستیوں اور انانیتی جدت طرازیوں کی غمازی کرتا ہے۔ میں نے اسی کے خلاف آواز بلند کی ہے۔ انھیں باور کرانا چاہتا ہوں کہ جب وقت آیا ہے تو میں نے قدیم مضبوط قلعوں پر بھی شب خون مارا ہے۔(32)

احتشام حسین رد عمل میں ذاتی زندگی میں بھی جھانکنے لگتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ شاعروں کو کسی نے نہیں روکا ہے کہ وہ اپنے انفرادی اظہار کو بروے کار نہ لائے۔ وہ پابندیوں کی شکایات کا انکار کرتے ہیں اور عمیق حنفی کی آڑ میں پوری جدیدیت پر سوال کھڑا کر دیتے ہیں اور جدیدیت کے مطالبات کو ذہنی غلامی اور سیاسی نعرے سے تعبیر کر دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ غیر مشروط ہونے کا دعویٰ صحیح نہیں ہو سکتا۔ یہ دھوکا ہے۔ وہ یہ چاہتے ہیں کہ شاعر قدغنوں اور پارٹی لائن پر احتجاج نہ کرے بلکہ اپنا کام کرے۔ اگر اس کے کام میں طاقت ہو گی تو زمانہ اسے تسلیم کرے گا۔ وہ چاہتے ہیں کہ ادیب شکایت نہ کرے، کام کرے۔ شکایات کو وہ خود رحمی کی بھیک سے موسوم کرتے ہیں۔ ان کا لہجہ سخت ہو گیا ہے۔ جھنجھلاہٹ اور جھلاہٹ بھی محسوس ہوتی ہے۔ ان کا اصرار ہے کہ محض انفرادی آزادی کا مطالبہ ہوّا کھڑا کرنا ہے۔ رد عمل کا اقتباس ملاحظہ ہو:

میں نے کئی بار یہ بات کی ہے اور پھر کہتا ہوں کہ محض انفرادی آزادی کا ہوّا کھڑا کر کے ہر فکر و خیال، ہر روایت اور اصول کی نفی کرتے رہنے کی شعوری جدوجہد خود ایک طرح کی ذہنی گرفتاری، غلامی اور سیاسی نعرہ بازی ہے۔ جو شاعر انفرادی آزادی یا فرد کی آزادی کے علم بردار ہوتے ہیں وہ اپنے خیالات کی گہرائی، خلوص کی گرمی، اظہار کی طاقت اور کردار کی عظمت سے اپنی یہ بات دوسروں سے منوا لیتے ہیں، یہ نہیں کہتے پھرتے کہ دوسرے انھیں ایسا کرنے کی آزادی نہیں دے رہے ہیں! میں نے اپنے کسی جملہ میں یہ تجویز پیش کی ہے کہ ہر شاعر کسی نظام فکر، تصور حیات یا منشور کی اطاعت کرے اور بہ قول عمیق حنفی صاحب اپنی فنی دیانت اور فکری وسیع النظری کا گلا گھونٹ

> دے، یہ سب دل کے چور ہیں جو باہر آرہے ہیں۔ وہ ذہن کبھی 'غیر مشروط' نہیں ہو سکتا جسے صرف یہ فکر ہے کہ وہ 'غیر مشروط' نہیں ہے۔(33)

غیر مشروط ہونا احتشام حسین کو جدیدیت کا فیشن معلوم ہوتا ہے۔ جدیدیت کے دعووں کو انھوں نے خطیبانہ دعوے کا نام دیا۔ ایک خیالی دنیا سے تعبیر کیا۔ کہا کہ ایسی دنیا کی تمنا تو کی جاسکتی ہے لیکن یہ تمنا عمل پذیر ہونے کے آثار سے محروم ہے۔ وہ اپنے اصل مضمون میں متوازن معلوم پڑ رہے تھے لیکن رد عمل میں سخت لہجہ اختیار کرتے چلے گئے۔ آخر میں کہا کہ وہ گھروندے، کھلونے، معمے، ڈھکوسلے، انمل، پہیلیاں اور چٹکلوں کے بجائے زندگی بخش، خوبصورت، خیال انگیز اور نوربار ادب چاہتے ہیں۔ اگر بات یہیں تک ہوتی تو یہ قضیہ ہی کیوں جنم لیتا؟ مسئلہ نظریاتی تھا۔ اس لیے اس نے طول پکڑا۔

'شب خون' کے پانچویں شمارے میں ایک بار پھر عمیق حنفی اور احتشام حسین آمنے سامنے ہوئے۔ عمیق حنفی نے لکھا کہ احتشام صاحب نے ان کے ذریعے چھیڑی گئی ادبی بحث کو مناظرے میں بدل دیا۔ انھوں نے بعض نہایت واضح معروضات کو عبارت آرائی اور طنز نگاری کے ذوق کی تسکین کے لیے کچھ اتنا حلیہ بگاڑ کر پیش کیا کہ عمیق حنفی کو اپنی صفائی میں بحث کو طول دینا پڑا۔ عمیق حنفی لکھتے ہیں:

> میں تو حیران ہو کہ احتشام صاحب محسوس کر رہے ہیں کہ جدید شاعری پیر تسمہ پا ہے! وہ جدید شاعر جو اپنی شاعری کو ایک خاص ذہنی سطح اور ہم عصر ادبی ذوق رکھنے والے بیدار مغز قارئین کے حلقے تک محدود رکھنا چاہتا ہے! ایسا محسوس کرنا غماز ہے جدت کے خوف کا۔ یہ خوف اس وقت طاری ہوتا ہے جب فرسودگی اور قدامت پرستی کی فصیلیں جدت کے بڑھتے ہوئے قدموں کی آواز سے تھرانے لگتی ہیں۔ میں یقین دلانا چاہتا ہوں کہ قدامت پرستی کے غلیظ اور ناپاک خون میں جدت اپنے ہاتھ کبھی نہ رنگے گی اور اسے اپنی فطری موت مرنے کا پورا موقعہ دے گی۔ مرتے ہوئے کو مارنا جدت کا شیوہ نہیں ہے البتہ Mercy Killing کے بارے میں ابھی سوچنا ہے۔(34)

لہجے کی سختی قابل غور ہے۔ مناظرے کا سا ماحول بن گیا ہے۔ بحث کی سنجیدگی پر لہجے کی درشتی غالب آگئی ہے۔ دونوں طرف سے طنز کے تیر برسائے جا رہے ہیں۔ اب احتشام صاحب کا جواب بھی ملاحظہ فرمائیے۔ انھوں نے کہا کہ ماہناموں میں وہ ایسی بحثوں کو غیر مفید اور نامناسب خیال کرتے ہیں جو صرف دو اشخاص کے لیے مناقشے کی شکل اختیار کر لیں اور اصول سے ہٹ کر ذاتیات تک پہنچ جائیں۔ وہ اخیر تک اس بات پر قائم رہے کہ جدید شاعری کے خط و خال متعین نہیں ہوئے ہیں۔ وہ کہتے رہے کہ جدید شاعری میں جدت، روایت اور بغاوت جیسی کوئی چیز نہیں۔ انھیں مطلق فرد کی داخلیت سے دشواری تھی:

> میں تو اپنی کم فہمی اور بے بضاعتی کا اظہار کرتے ہوئے کہہ چکا ہوں کہ جدید شاعری کا ایک حصہ نہ مجھے جدید معلوم ہوتا ہے اور نہ شاعری۔ یہ کسی بدنیتی یا کسی سے عناد کی بنا پر نہیں کہتا، اس لیے کہتا ہوں کہ اس میں نہ خیال اور جذبہ ہے، نہ حسن کاری اور فن، نہ روایت کی پابندی ہے نہ بغاوت۔ ابھی تک کسی نے اس شاعری کی وہ خوبیاں واضح نہیں کیں جنھیں دوسرے سمجھ سکیں اور اس شاعری کے حسن اور عظمت سے متاثر ہوں۔ صرف یہ کہنا تو کافی نہیں کہ یہ بیسویں صدی کی شاعری ہے۔ بیسویں صدی میں پیدا ہونا ہی تو بیسویں صدی کا ذہن نہیں بتاتا! اگر بیسویں صدی میں صرف وہی ہے جو ''مطلق فرد'' کی داخلیت کا ترجمان ہے تو اس پر اصرار کیوں ہے کہ اسی کو اس بیسویں صدی کی ترجمانی سمجھا جائے جس کی علمی، عقلی اور آفاقی فتوحات اور بھی ہیں اور جس کے سامنے سیکڑوں مسائل حیات ہیں۔(35)

جدید شاعری سے متعلق ڈاکٹر احتشام حسین کی رائے واضح ہے۔ انھوں نے عمیق حنفی کے مکتوبی معروضات کو بھونڈا طنز کہہ کر بحث کو ختم کرنے کی بات کہی اور یہ مشورہ بھی دیا کہ عمیق حنفی کو جدید شاعری کی فکری اور فنی خصوصیات پر ایک عام فہم قسم کا مضمون لکھنا چاہیے۔ یہ سلسلہ یہیں تمام ہوا لیکن یہ نوک جھونک ادبی تاریخ کا حصہ بن گئی۔ اسی شمارے میں ظفر اوگانوی نے عمیق حنفی سے اختلاف کیا اور احتشام صاحب کی بزرگی کے گن گائے اور پرکاش

فکری نے عمیق حنفی کے معروضات سے دبے لفظوں میں اتفاق کیا۔اس سلسلے میں پرکاش فکری کی رائے بہت اہم ہے۔ اس رائے کو بحث کا نچوڑ بھی سمجھا جاسکتا ہے:

> عمیق حنفی اور احتشام صاحب کا مناظرہ اس شمارہ کی سب سے اہم چیز ہے۔ہماری تنقید پتا نہیں کیوں اس قسم کی الجھنوں میں مبتلا رہی ہے کہ آزاد شاعری چل سکتی ہے یا نہیں؟اور اب جدید شاعری کے سامنے انھی سوالات کا جنگل کھڑا کیا جارہا ہے جو کبھی راشد اور میراجی اور ان کے ہم عصروں کا امتحان تھے۔یہ کوئی نہیں دیکھتا کہ جدید شاعری ادب کو کیا دے رہی ہے اور ادب کے خزینہ کو کس حد تک Enrich کر رہی ہے۔ جدید شاعری کے اسلوب،خیالات کی جامہ زیبی اور اس کے تیوروں اور امکانات کی کوئی بات نہیں کرتا۔پالنے میں تو ہر پوت کے پاؤں ایک دن رہتے ہیں۔ مگر یہی پاؤں پالنے سے نکل کر نئے نئے جزیروں کی تلاش بھی کرتے ہیں۔(36)

احتشام حسین والا مسئلہ 'شب خون' کے ساتویں شمارے میں بھی اٹھایا گیا۔عمیق حنفی اور باقر مہدی کے خطوط شائع ہوئے۔ عمیق حنفی نے یہ کہتے ہوئے بحث ختم کردی کہ گفتگو جب صحیح رخ میں نہ ہو رہی ہو تو اس سے حاصل کچھ نہیں ہوتا۔انھوں نے ان لوگوں پر طنز کیا جو قدامت اور رجعت پرستی سے مکالمے کو بے سود ہی نہیں، فضول بھی سمجھتے ہیں۔باقر مہدی نے اس مسئلے پر سنجیدگی سے غور کیا اور اس بحث کو ترقی پسند نظریے اور جدیدیت کی بحث قرار دیتے ہوئے کہا کہ جیسا کہ ہر بحث میں ہوتا ہے کہ تھوڑی بہت تلخی لب و لہجے میں آہی جاتی ہے،اس بحث میں بھی در آئی۔وہ کہتے ہیں کہ آج ترقی پسند شاعروں کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں بچا ہے اور بوڑھے ترقی پسند شاعر Establishment کا حصہ بن چکے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ جدید شاعری کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ کم از کم اردو شاعری میں صدیوں سے جو شاعری کا نسخہ چلا آتا تھا اس کو ردی کے ٹوکرے میں ڈال دیا اور ساری بنیادی قدروں پر سوالیہ نشانات لگائے۔باقر مہدی کے فوراً بعد بلراج کومل کا خط شائع ہوا جس میں وہ کہتے ہیں کہ ادبی بحثوں میں طنز،تضحیک،تمسخر،ہجو سبھی ہتھیاروں کا استعمال کیا جاتا ہے اور دنیا کی ہر زبان میں کیا جاتا ہے۔اگر ادبی زبان طنز و مزاح اور تضحیک سے خالی ہوگی تو کیا ان ہتھیاروں کا استعمال ریاضی کے مسائل حل کرنے میں ہوگا؟بحث میں دلچسپی گرما گرم جملوں،شوخ فقروں اور

طنز کے نشتروں سے پیدا ہوتی ہے۔ وہیں مظفر حنفی نے ایسی زبان کے استعمال سے بیزاری کا اظہار کیا۔ اسی شمارے میں نوشاد حسین کا مضمون 'وجودی فکر اور عہد جدید' شائع ہوا۔

'شب خون' کے چھٹے شمارے (نومبر 1966) میں عمیق حنفی نے 'جدید شہر، جدید شعر' کے عنوان سے مضمون لکھ کر نئی شاعری کا جواز سمجھایا۔ اس مضمون میں پہلی بار ہندوستانی تناظر اور مابعد نوآبادیاتی نقطۂ نظر سے جدیدیت کی اساس تلاش کی گئی۔ معاصر شعرا کے کلام سے استنباط کیا گیا۔ اس مضمون میں جدید صنعتی شہر کے مسائل اور ان کی جڑوں تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی شمارے میں محمود ہاشمی نے 'ایک خطرناک میلان' کے عنوان سے نہایت اہم مضمون قلم بند کیا۔ انھوں نے ان سطروں میں تمہید باندھی:

> میں نئی نسل اور جدید ادب کے ان روایتی مخالفوں میں سے نہیں ہوں جن کے نزدیک نئے عہد کا ہر جذبہ، ہر ایک عمل اور رد عمل ایک خطرناک میلان کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن غلاظت کے قریب سے گزرتے ہوئے اپنی ناک پر رومال رکھنے کی عادت مجھے بھی ہے۔ اسی لیے ایک غلیظ میلان کی نشاندہی کر کے جدید ادب کے صحیح نام لیوا حضرات اور حقیقی جدت کے حامل تخلیق کاروں کو اس غلیظ اور خطرناک میلان سے آگاہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔(37)

محمود ہاشمی نے بڑے مدلل انداز میں جدید ادب کے نام پر امپورٹ ہونے والے مغربی نظریات و مسائل کی کوری تقلید سے پیدا ہونے والے ادب کے چہرے سے نقاب ہٹایا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ مغرب سے آئے ہوئے بعض ادبی نظریات ناسمجھ شائقین پر زہریلے اثرات مرتسم کرتے ہیں۔ غیر ہضم شدہ مغربی مسائل کے فیشن زدہ ماحول کے زیر اثر لکھا گیا ادب نقالی پر مبنی ہے۔ اسی نقالی کے سبب جدید ادب کی تحریک بدنامی کا شکار ہوئی۔ یہ کہا گیا کہ جدید ترین ادب غیر ملکی ادیبوں کی نقالی، ان کی جھوٹن اور ان کے نظریات کو ہضم نہ کر سکنے کے قابل نئے ادیبوں کی مریضانہ قے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس زمانے میں جبکہ ابھی جدیدیت مستحکم ہو رہی تھی، ایسا سخت اور آنکھیں کھولنے والا مضمون غیر متوقع تھا۔ یہ مضمون جدیدیت کے خلاف نہیں ہے۔ جدیدیت کی روح کو سمجھانے کے لیے لکھے گئے اس مضمون میں فیشن اور کورانہ تقلید سے بچنے کی ترغیب دلائی گئی ہے۔ یہ بتایا گیا ہے کہ مغرب اور مشرق کے سماجی مسائل مختلف ہیں۔

مغرب میں تنہائی معاشرے سے بیزاری کا عام نتیجہ ہے جبکہ مشرق میں تنہائی عرفان تک رسائی کی سبیل ہے۔ تنہائی مشرق میں فیشن نہیں بن سکتی۔ وہ کہتے ہیں کہ فیشن پرستی کی روایت بیمار ذہن کی نشانی ہے۔ توانا ذہن اپنی روح سے پھوٹتا ہے۔

محمود ہاشمی کے مضمون پر 'شب خون' کے آٹھویں شمارے میں رانچی کے وحید الحسن نے سخت تنقید کی اور کہا مشرقی اقدار میں بھی فیشن کے عناصر داخل ہوئے ہیں۔ تصوف اور عرفان ذات کے نام پر ڈھونگ رچا گیا ہے۔ جنسی بے راہ روی کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ پرکاش فکری نے بھی ہاشمی صاحب کے خیالات سے اختلاف کیا اور کہا کہ یہ کہاں کا انصاف ہے کہ ایک پوری نسل کے احساسات کو نقالی اور چوری قرار دیا جائے؟ انھوں نے عمیق حنفی کے 'جدید شہر، جدید شعر' والے مضمون پر بھی سوال کھڑا کیا۔ کہا کہ جب ہندوستان میں نہ تو نیویارک کے اتنا بڑا شہر ہے اور نہ ٹائم اسکوائر کے اتنا بڑا چوراہا تو پھر یہ فرد کی گم شدگی اور تنہائی کا مسئلہ اردو شاعری میں کہاں سے آن کھڑا ہوا؟ بشر نواز نے اپنے خط میں لکھا کہ وہ ادب میں قدیم وجدید کے قضیے کو سرے سے مصنوعی اور شہرت طلبی کی پیداوار سمجھتے ہیں۔ گہرائی سے دیکھا جائے تو قدیم وجدید ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں بلکہ ہر باشعور فن کار کے یہاں جدت روایت کے بطن ہی سے جنم لیتی ہے۔ وہ جدید ادب کے قائل ہیں لیکن انھوں نے کہا کہ اکتسابی خیالات کو مفروضوں کی بنیاد پر قائم کر کے بڑا ادب تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ محمود ہاشمی سے مخاطب ہو کر کہا کہ اگر وہ جدید ادب کے منفی رجحانات کے بجائے اس کے روشن پہلو پر قلم اٹھاتے تو بہتر تھا کیوں کہ موجودہ ادب میں کمزوریوں کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ بلراج مین رانے ہاشمی سے اختلاف کیا تو ہاشمی نے بھی رد عمل ظاہر کیا۔ بعض وضاحتوں اور صفائیوں نے کنفیوژن دور کیا۔ انھوں نے اپنے مضمون کی صحیح غرض وغایت سے آگاہ کیا۔ انھوں نے سریع الاعتقاد نئے اذہان یا دیگر ممالک کے چکا چوندھ پیدا کرنے والے عوامل کی نقالی کے خلاف کچھ حقائق پیش کیے تھے۔ انھوں نے لکھا:

> ان حقائق کے باوجود جدید شہروں میں فرد اور سوسائٹی کے بعض ایسے مسائل ضرور موجود ہیں جنھوں نے نئے ذہن کو متاثر کیا ہے، لیکن یہ مسائل یورپ اور امریکہ کے شہروں کے مسائل سے مختلف ہیں۔ ایسے مسائل پر قرۃ العین حیدر، خالدہ اصغر، انور سجاد اور سریندر پرکاش نے بعض بہت اچھی اور سچی تخلیقات بھی پیش کی ہیں۔ اسی

طرح بعض جدید شعرا نے بھی ان مسائل کو محسوس کیا ہے، جس کا میں خود معترف ہوں۔ لیکن میں نے جدید شہری زندگی میں جس فرد کے تنہا ہونے کا ذکر کیا ہے اس کا ذہن ان مسائل کے ادراک کا حامل نہیں، بلکہ اکتسابی قسم کی اکتاہٹ، رد عمل اور محض لفظی شوریدہ سری کا حامل ہے۔(38)

محمود ہاشمی کہتے ہیں کہ ہمارے ملک میں نظری اور عملی سائنس کا زیادہ ارتقا نہیں ہوا۔ یہ ایک زراعتی ملک ہے۔ یہاں کے لوگ صنعتی مسائل سے پہلے زراعتی اور غذائی مسائل کو حل کرنا چاہتے ہیں۔ انھوں نے وضاحت کی کہ ان کا مضمون جنسی بے راہ روی سے متعلق نہیں ہے۔ ان کی تنقید جسم کے فطری جنسی تقاضوں کے بجائے اکتسابی جنسی ایستادگی اور تقلید کے خلاف ہے۔ اس کے بعد اسی شمارے میں 'کہتی ہے خلق خدا' کے تحت اقبال مجید اور عمیق حنفی کے مباحث موجود ہیں۔

'شب خون' کے نویں شمارے (1967) میں اقبال متین نے ترقی پسندی کے سلسلے میں باقر مہدی اور مظفر حنفی کے رویوں کو متوازن بتاتے ہوئے جدیدیت کی بحث میں شرکت کی، لیکن فوراً ہی پہلو بدل کر باقر مہدی سے سوالات کرنے لگے۔ انھوں جدیدیت کو ادبی طوفان قرار دیا۔ ظاہر ہے طوفان کے نتیجے میں مثبت اور منفی ہر طرح کی چیز سامنے آئی۔ تجربے کے نام پر انتہا پسندی کا مظاہرہ کیا گیا۔ بعض ادیبوں نے اس شدت پسندی کو پسند کیا اور اس کو فروغ دیا، اور بعض ادیبوں نے اسے جدیدیت کا فیشن قرار دیتے ہوئے کہا کہ اس سے جدیدیت بدنام ہو رہی ہے۔ اقبال متین ان ادیبوں میں ہیں جنھوں نے مہمل شاعری کو پسند نہیں کیا اور اسے ترقی پسندوں سے انتقام کا حربہ بھی تسلیم نہیں کیا۔ کیوں کہ ترقی پسندی خود ہی دم توڑ رہی تھی۔ مزاحمت کے لیے اس میں اتنی طاقت نہیں بچی تھی کہ جدیدیت کے طوفان سے لوہا لے سکے۔ انھوں نے باقر مہدی کے بارے میں کہا کہ جب جدیدیت کے شدید طوفان میں بہہ کر باقر مہدی جیسا باشعور فن کار اچھے اور برے کی تمیز کھو بیٹھے تو وہ لوگ جو جدید نظموں سے اپنی ذہنی وابستگی کے لیے جدید شاعری ہی کے مطالعے کے ذریعے خود کو آمادہ کر رہے ہوں، بھٹک کر رہ جاتے ہیں۔ اقبال متین شکایت کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ باقر مہدی جب سانپ، سنترہ اور سورج.....وغیرہ جیسی شاعری کی وکالت کرتے ہیں تو جدید شاعری سے زیادہ جدید شاعروں کے ذہنی تحفظات عیاں ہونے لگتے ہیں۔

شمارہ۹ میں 'صدائے گنبد' کے عنوان سے سید قمر الحسن اور ڈاکٹر ابو محمد سحر کے خط کو مضمون کی شکل میں شائع کیا گیا ہے۔ دونوں خطوط کا موضوع احتشام حسین اور عمیق حنفی کی بحث و تکرار ہے۔ اس شمارے میں دیوندر اسر کا مضمون 'لذت پرست جسم اور بیمار ذہن' اور راشد آذر کا مضمون 'نئے فن کار اور تنہائی' پر گفتگو کی کافی گنجائش ہے۔

شمارہ ۱۱ میں رضوان حسین (استاد، شعبہ انگریزی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) نے 'مکتوب در معرفت شاعر نو' کے عنوان سے احتشام صاحب اور عمیق حنفی کے مباحث کا تفصیلی تنقیدی جائزہ لیا۔ شمارہ ۱۴ میں بلراج کومل نے رضوان حسین کے مضمون پر طویل مکتوب لکھا۔ ان سے اختلاف کیا۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کے سلسلے میں متعدد سوالات اٹھائے۔ جدید شاعری کی بحث میں معترضین کے نکات کو نمایاں کیا اور ان پر اپنی رائے دی۔ نکات:

- یہ بحث ترقی پسند شاعری اور نئی شاعری کے درمیان ہے۔
- جدید شاعروں میں کوئی ایسا بلند قامت شاعر نہیں ہے جو اس نسل کے مقابلہ میں پیش کیا جاسکے جس کے نمائندہ شاعر علی سردار جعفری ہیں۔
- جدید شاعروں کے سامنے کوئی نصب العین نہیں ہے اور ان کی تمام تر کوششیں انتشار اور پراگندگی کی مظہر ہیں۔
- جدید شاعروں میں سے اکثر مستعار خیالات اور اسالیب کی مدد سے ہیرو بننا چاہتے ہیں۔
- جدید شاعری سے متعلقہ بحث صرف شاعری تک ہی کیوں محدود ہے۔(39)

بلراج کومل مندرجہ بالا اعتراضات کو سردار جعفری سے منسوب کرتے ہیں اور ان سے کسی حالیہ ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے گفتگو آگے بڑھاتے ہیں۔ ان کی پوری گفتگو سردار جعفری کے گرد گھومتی ہے۔ شمارہ ۱۶ میں سردار جعفری نے خط لکھ کر بلراج کومل کے خیالات کو رد کیا۔ کہا کہ ان کے نام سے جو اعتراضات شائع ہوئے ہیں، وہ ان کے نہیں ہیں۔ لہٰذا جب تک ان کے نام سے چھپی ہوئی تحریر نہ ہو، اعتبار نہ کیا جائے۔ بلراج کومل نے زبانی گفتگو کا حوالہ دیا تھا۔

شمارہ ۱۶ (جلد ۲، ستمبر ۱۹۶۷) میں دو اہم مضامین شائع ہوئے۔ پہلا مضمون 'آتی جاتی لہریں' مظہر امام کا ہے جبکہ دوسرا 'کچھ نئی شاعری کے بارے میں' (طویل مکتوب) جگن ناتھ آزاد کا ہے۔ آتی جاتی لہروں سے مظہر امام کی مراد ادبی رجحانات ہیں۔ ادب جاری رہنے والی حقیقت ہے۔ انھوں نے نئی شاعری کی قبولیت اور عدم قبولیت کے مسئلے پر بات کرتے ہوئے مقامی سے عالمی سطح تک کے مضمرات کو حیطۂ تحریر میں لایا۔ ان کے مزاج کے مطابق اس تحریر میں ان کا فکری رویہ بھی متوازن ہے۔ انھوں نے ہندوستان میں ادبی جدیدیت کی صورت حال کو سمجھانے کی کوشش کی۔ وہ کہتے ہیں کہ ہمارے یہاں نئی تحریکات کو ہمیشہ شک اور بے سبب معاندت کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے۔ وہ لوگ بھی جو غیر مشروط ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں اور جدید ترین ادبی رجحانات کے حامی ہیں، ان کے ذہن میں بھی جدید شاعروں اور ادیبوں کے رویوں کے تئیں مشکوک معاملہ پایا جاتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ بعض جدید شعرا افراط تفریط سے کام لیتے ہوئے زبان و بیان سے چھیڑ چھاڑ کے نتیجے میں غلط تراکیب اور محاوروں کا استعمال کر کے جدت آفرینی کا جواز پیدا کرتے ہیں۔

مظہر امام نے نئے نقادوں سے شکایت کرتے ہوئے لکھا کہ ان کے یہاں توازن کی سخت کمی ہے۔ جذباتی اور متشدد ہونا مسئلے کا حل نہیں۔ علمی مسائل میں متین لہجے کی ضرورت ہوتی ہے۔ انھوں نے محمود ہاشمی کے مضمون 'ایک خطرناک میلان' کا حوالہ دیتے ہوئے کہا کہ نئے مباحث میں زیادہ تر نظریات، خیالات اور رویے باہر سے امپورٹ کیے ہوئے ہیں۔ ان کی گفتگو کا نچوڑ یہ ہے:

> ہم شعر و ادب کی تخلیق کرتے وقت اپنے حالات کو اور اپنے گرد و پیش کو فراموش نہ کریں۔ اور اسی فرضی آفاقیت کے پیچھے نہ دوڑیں جن کی حیثیت بھاگتے سایوں سے زیادہ نہیں ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ نئی نسل کے ہر ادیب یا شاعر کے یہاں شہری زندگی کی گھٹن، ہجوم میں فرد کی تنہائی، خودکشی کی تمنا وغیرہ لازمی طور پر موجود ہو۔ ساتھ ان نظریات اور تصورات کی پیش کش کو محض مغرب کی تقلید یا نقالی کہہ کر ٹالا بھی نہیں جا سکتا۔ یہ اور بات ہے کہ ایسی نقالی کی ہمارے یہاں کمی نہیں ہے۔ ہماری بدنصیبی یہ ہے کہ ہمارے یہاں مغرب سے جو کچھ امپورٹ ہوتا ہے وہ یہاں

> اتنی تاخیر سے پہنچتا ہے کہ اکثر راستے میں ہی گل سڑ چکتا ہے۔ جو مسئلہ ہمارے فکر، احساس اور جذبے کا جزو بنے بغیر ادب میں در آیا ہے وہ مغرب کی نقالی ہے اور یقیناً قابل نفریں ہے لیکن ساتھ ہی اس امر سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مغرب کے فلسفہ اور ادب سے آگاہی اور استفادہ کی آج پہلے سے زیادہ ضرورت ہے۔ افسوس ہے کہ اس طرف خاطر خواہ توجہ نہیں دی جارہی ہے۔(40)

مظہر امام جدید ادب کے بنیاد گزاروں کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ان کی روایت سے خاطر خواہ استفادہ نہیں کیا گیا۔

جگن ناتھ آزاد نے سولہویں شمارے میں 'کچھ نئی شاعری کے بارے میں' تشویش کا اظہار کیا۔ وہ ادب میں کسی تحریک کے قائل نہیں۔ وہ ادب اور تخلیق کے ہمیشہ سرسبز رہنے والے سروکاروں کی بات کرتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ شاعری ارتقاپذیر عمل ہے۔ اس میں نت نئے تجربے ہوتے رہیں گے۔ جدید شاعری ہماری شاعری کے ارتقا کا ایک رخ ہے۔ نئی شاعری کے بجائے وہ نئے رجحانات کو تحریک بنائے جانے پر معترض ہیں۔ اس لیے کہ ہر تحریک اپنا نقطۂ عروج دیکھ کر ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن شاعری کا قافلہ رواں رہے گا۔ وہ نئی شاعری کو کسی تحریک کے حدود میں قید کرنے کے بجائے اسے کھلی فضا میں سانس لینے کی وکالت کرتے ہیں۔ ترقی پسند ادبی تحریک کی مثال ان کے سامنے تھی۔ انھوں نے کہا کہ شاعری کسی تحریک کے سبب نہیں بلکہ زندگی کے عناصر کی وجہ سے زندہ رہتی ہے۔ انھوں نے کہا کہ ترقی پسندی تو پھر بھی پچیس تیس برس چل گئی لیکن جدیدیت کے قلعے میں ابھی سے شگاف پڑتی ہوئی محسوس ہو رہی ہے۔ انھوں نے 'شب خون' ہی میں شائع ہونے والا ایک شعر نقل کیا:

کیوں سر کھپا رہے ہو مضامیں کی کھوج میں
کرلو جدید شاعری لفظوں کو جوڑ کر

انھوں نے کہا کہ جس تحریک یا شاعری کو ابھی جمعہ جمعہ آٹھ دن نہیں ہوئے اس کے جدید آرٹ سے متعلق یہ تبصرہ ہو تو یقیناً لمحۂ فکریہ ہے۔ وہ گروہ بندی کے خلاف ہیں۔ صنعتی بحران سے پیدا ہونے والا معاشرہ یورپ کا ہے۔

ہندوستان کو وہ صنعتی بحران کا شکار نہیں مانتے۔ وہ کہتے ہیں کہ ہندوستان میں صنعتی حشر سامانی ابھی گھٹنوں چل رہی ہے۔ یہاں کے مسائل اور ہیں۔ فرماتے ہیں:

> شاعری شاعری ہے۔ یہ نہ ترقی پسندی کے غم دوراں کا آلہ کار ہے نہ جدیدیت کی مفروضہ صنعتی حشر سامانی یا بے نام بے حسی یا ثقافتی انتشار کا۔ خامشی، وقت، مدت، دشت، شام، سناٹا، صحرا، سکوت ایسے الفاظ کے خالی خولی استعمال سے کچھ نہ ہوگا۔ ہاں جو حقیقی شاعری ہے وہ مختلف ارتقائی صورتوں میں ظہور پذیر ہوتی رہے گی۔ وہ نہ کسی عالمی یا بین الاقوامی تحریک کی محتاج ہے نہ ترقی پسندی کی اور نہ جدیدیت کی۔(41)

وہ پرانی شاعری کے ہر پہلو سے متفق ہیں نہ نئی شاعری کے تمام پہلوؤں سے۔ وہ شکایت کرتے ہیں کہ جدید نظمیں ان کی سمجھ میں نہیں آتیں۔ وہ ابہام کے شاکی ہیں۔ چونکہ وہ اقبال کے عاشق ہیں اور کلاسیکی تصور شعر میں ان کی تربیت ہوئی ہے، وہ جدید شاعری کے تجربوں کا استقبال کرنے سے قاصر ہیں۔

شمارہ ۱۷ (جلد ۲، اکتوبر ۱۹۶۷) میں محمود ہاشمی، بلراج کومل اور علی سردار جعفری کے درمیان 'ایک ادبی گفتگو' کے عنوان سے شائع ہونے والے مکالمے کا مقصد یہ تھا کہ نئی شاعری اور نئے ادب سے متعلق جعفری صاحب کے خیالات کو واضح طور پر سمجھا جاسکے۔ پوری گفتگو کو محمود ہاشمی نے سلیقے سے مرتب کیا ہے۔ نئے اور پرانے ادب، ابہام، ابلاغ، ترسیل، شہرت، افسانوی شخصیت، ترقی پسندی، کمیونزم، مسئلۂ ذات، نئے عہد کا انتشار، داخلی بحران..... اس نوع کے موضوعات پر تینوں کے درمیان بے لاگ گفتگو ہوئی۔ جعفری صاحب نے صاف صاف کہا کہ وقت اور نئے تقاضوں کے ساتھ ان کے خیالات و نظریات میں کافی تبدیلی آئی ہے۔ زبان اور رسم الخط کا مسئلہ، ادب اور ذریعۂ معاش، انقلاب، نئے خواب..... جیسے موضوعات پر دلچسپ باتیں ہوئیں۔ محمود ہاشمی نے انھیں بہت الجھانے کی کوشش کی لیکن وہ اپنی رائے پر مختلف تعبیروں کے ساتھ قائم رہے۔ اس گفتگو میں ترقی پسندی کا جوش سرد پڑ چکا تھا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ شمارہ ۱۹ (جلد ۲، دسمبر ۱۹۶۷) میں جعفری صاحب کا خط شائع ہوا اور اس مکتوب میں انھوں نے اپنے خیالات کی غلط ترجمانی کا الزام محمود ہاشمی پر لگایا۔ یہ بھی کہا کہ پورا مکالمہ کردار کشی کی سازش کے تحت مرتب کیا گیا ہے اور محمود ہاشمی کے شوقِ اظہار کی غمازی کرتا ہے۔

شمارہ ۱۹ (جلد ۲، دسمبر ۱۹۶۷) میں شکیل الرحمٰن نے 'نئی شاعری، ایک امتحان' کے عنوان سے نئی شاعری کی فکری، فلسفیانہ، نفسیاتی، سیاسی، معاشرتی، اخلاقی اور فنی اساس کو زیر بحث لاکر ان قضیوں کو سلجھانے کی کوشش کی جو اب تک اس خیال کا شکار تھے کہ نئی شاعری ایک دھوکا ہے، اس کا کوئی مستقبل نہیں، ناکام تجربوں کا مجموعہ ہے، اس کی تصویر دھندلی ہے، اس کا کوئی نصب العین نہیں، کوئی منشور نہیں، منفی ذہنیت کی پیداوار ہے، غیر ملکی پودا ہے، روایت سے بغاوت ہے، سپاٹ اور کھردری ہے، سماج سے کاٹ دینے کی سازش ہے، اخلاقی زوال کی آئینہ دار ہے، تنہائی کا ڈھونگ ہے، ابہام کا کھیل ہے......! شکیل الرحمن نے بڑے سلیقے سے ان تمام مسائل پر اپنی متوازن رائے دی۔ انھوں نے ہر مسئلے کو اس عہد کی پیداوار بتایا۔ انھیں اس عہد کے مسائل سے ہمدردی ہے۔ اسی لیے وہ بدظن ہوتے ہیں، نہ جھنجھلاہٹ کا شکار۔ فیشن میں بہتے ہیں، نہ ماضی میں ڈوبتے ہیں۔ زمینی سچائیوں سے آنکھیں ملاکر جدیدیت اور نئی شاعری کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا اصل مقصد نئے شعری مزاج کے پس منظر اور ماحول کی سچی حقیقتوں کو واضح کرنا تھا۔ وہ سماجی اور سیاسی مسائل کے بجائے ہمہ گیر انسانی مسائل کو موضوع بناتے ہیں۔ نئی شاعری پر سب سے زیادہ اعتراض ابہام کی وجہ سے ہوا تھا۔ اعتراض یہ تھا کہ ابہام حقیقت کو نقاب میں چھپا کر ہمارے اذہان کو گم راہ کر دیتا ہے۔ شکیل الرحمٰن ابہام کو نقاب نہیں، 'وژن' قرار دیتے ہیں۔ نئی شاعری کا مطالعہ اسی وژن کا مطالعہ ہے۔

شکیل الرحمٰن کسی بھی نظریے یا رجحان کے خلاف نہیں ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ہر نظریہ یا رجحان ادب کی تخلیق و تفہیم میں کچھ نہ کچھ تعاون کرتا ہے۔ ہر اختلاف سے نور کشید کرنا چاہیے۔ انھوں نے جدیدیت کو ہیومنزم اور مختلف انسانی اقدار میں تلاش کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے شلر کی ارتقائی اور انقلابی، ہکسلے کی ارتقائی اور سائنسی، مارکس کی اشتراکی اور سارتر کی وجودیاتی ہیومنزم کا حوالہ دیتے ہوئے تخلیقی ہومنزم یا بشر دوستی کی وکالت کی۔ انھوں نے جدیدیت کو درپیش چلنجز پر غور کرتے ہوئے بنیادی سوالات اٹھائے کہ انتشار اور شکست وریخت کے عہد میں سوال یہ ہے کہ آدمی کیا ہے؟ (یہ بنیادی ادبی سوال مختلف افکار اور خیالات میں اور اہم ہو گیا ہے!):

- سماجی جانور ہے؟
- نفسیاتی پیکر ہے؟

- اس کا صرف مادی وجود ہے؟
- آدمی کا روحانی وجود بھی ہے؟ تہذیب کے بغیر وہ سانس لے سکتا ہے یا نہیں؟
- کائناتی پیکر ہے؟
- خود اپنے آپ سے سوال کرتا ہوا پیکر ہی تو نہیں ہے؟ سچائی تلاش کرنے والا؟ وہ الجھا ہوا پیکر ہے؟ داخلی اور خارجی ہیجانات میں اسے کس طرح پہچانا جائے؟
- 'ہیومنزم' کے تمام جدید نظریے اور تصورات اسی پیکر کو سمجھنا اور سمجھانا چاہتے ہیں اور ہمیں معلوم ہے کہ تمام قدیم فلسفیانہ اور مابعدالطبیعیاتی تصورات اور نظریات اسی حقیقت کو مختلف عہد میں مختلف انداز سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔(42)

شکیل الرحمٰن نے جدیدیت کو سمجھنے کا جو ڈھب اختیار کیا اس میں بڑا توازن نظر آیا۔ احتشام حسین اور عمیق حنفی سے جو بحث شروع ہوئی تھی اس میں شدید رد عمل کا اظہار ہوا تھا۔ نئے مباحث میں جوش تو ہوتا ہی ہے لیکن وقت کے ساتھ ٹھہراؤ کا آنا فطری ہے۔ شکیل الرحمٰن نے اس وقت بھی جب یہ بحثیں چل رہی تھیں خود کو جذباتیت کا شکار ہونے نہیں دیا۔ وہ نئے رجحانات اور رویوں کا استقبال کرتے ہیں لیکن آنکھ بند کر کے اسے عقیدہ نہیں بناتے۔ اس کی بنیادوں پر غور کر کے کوئی نتیجہ نکالتے ہیں۔ ان کے توازن کی مثال ملاحظہ ہو:

> غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ ہر خیال دوسرے خیال کے خلاف، ہر نظریہ دوسرے نظریے کے خلاف اور ہر تصور دوسرے تصور کے خلاف احتجاج ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی غور فرمائیے کہ خود سنبھالتے ہوئے ہر تصور اور ہر نظریے میں بڑی گہرائی پیدا ہوئی ہے۔ بڑی وسعت آئی ہے، آدمی اور اس کی قدروں کو سمجھنے کی کوشش میں ہر تصور بہت سی صداقتوں اور سچائیوں تک آگیا ہے---- ظاہر ہے زندگی اور آدمی کو سمجھنے کا صرف ایک نظریہ اہم نہ ہوگا۔ آرٹ کی پہچان میکانکی فطرت سے نہیں، رومانی فطرت سے ہوتی ہے اور رومانی فطرت کا یہ تقاضا نہیں ہے کہ وہ کسی ایک مخصوص

نظریے کو قبول کرے، جب بھی ایسا ہوا ہے رومانی اور جمالیاتی، جذباتی اور داخلی قدریں مجروح ہوئی ہیں، ٹوٹ گئی ہیں، ایک فن کار کے لیے انسان کا تصور مادہ، زندگی کی حرارت، ذہنی تاثرات، جذباتی اور جبلی ہیجانات استدلال اور روحانی کیفیات کا تصور ہے۔ جب کوئی نیا نظریہ سامنے آیا ہے، جب نئے اور پرانے نظریوں میں کوئی کشمکش ہوئی ہے اور الجھنیں پیدا ہوئی ہیں تو آرٹ کے سامنے سوال آیا ہے۔(43)

مندرجہ بالا اقتباس میں مضمون نگار نے حد درجہ احتیاط، گہرے شعور اور فکری ہنرمندی کا ثبوت دیا ہے۔ ادبی تصورات جامد نہیں ہوتے۔ وقت کے ساتھ ان میں ارتقا اور تبدیلی کے عناصر کام کرتے رہتے ہیں۔ ادب کا کوئی آفاقی اصول نہیں ہوتا۔ ہر تناظر اپنے نقطۂ نظر کا ادراک کرانا چاہتا ہے۔ منظر کے تبدیل ہونے سے تناظر بھی بدل جاتا ہے۔ نئے اور پرانے نظریے میں کشمکش عین فطری ہے۔ یہ کشمکش بعض سوالات کو جنم دیتی ہے:

- کس طرح عمل کرنا ہے.....؟
- کس نظریے کے ساتھ چلنا ہے.....؟
- پرانے نظریے تک آنے میں کس قسم کی احتیاط کی ضرورت ہے؟
- کیا..... کسی نظریے کو بدلنا ہے؟
- جدید نظریے سے کوئی نیا تصور بھی جنم لے سکتا ہے؟
- کیا تصور، نظریہ، خیال..... مکمل ہے؟
- جذبات اور احساسات کس طرح متاثر ہو رہے ہیں؟
- داخلی تجربوں پر کیا اثرات ہو رہے ہیں؟
- کیا..... واقعی تخلیقی ادب کے لیے کسی نظریے کی ضرورت ہے؟
- کسی نظریے کو قبول نہ کرتے ہوئے بھی اس کے اور دوسرے نظریوں کے لاشعوری اور داخلی اثرات کیسے ہیں؟(44)

اس میں کوئی شک نہیں کہ اچھی اور بڑی شاعری ہمیشہ سوالات کا سامنا کرتی ہے اور اس کی کوکھ سے سوالات جنم بھی لیتے ہیں۔ تخلیقی بشر دوستی نئی اور پرانی قدروں کو ہم آہنگ کرتی ہے۔ روایت کو تمام تر نشیب و فراز کے ساتھ ایک مستحکم سلسلہ بنادیتی ہے۔ شکیل الرحمٰن نے سنجیدگی سے نئی شاعری اور نئے ادب کے مسائل کو حیطۂ تحریر میں لاکر بحث کو متوازن شکل دی ہے۔

'شب خون' نے جدیدیت کے فروغ میں نمایاں کردار ادا کیا۔اس میں شائع ہونے والے ادبی مباحث نے اس ادبی رجحان کے خط و خال متعین کیے۔ موافق اور مخالف دونوں طرح کی آرا سے صحت مند اور بھرپور مکالمہ قائم ہوا۔احتشام حسین، عمیق حنفی، جگن ناتھ آزاد، علی سردار جعفری، خلیل الرحمٰن اعظمی، آل احمد سرور، وحید اختر، بلراج کومل، بلراج مین را، دیوندر اسر، محمود ہاشمی، مظہر امام، پرکاش فکری، باقر مہدی، فضیل جعفری، صہبا وحید، مظفر حنفی، شکیل الرحمٰن، بشر نواز، اقبال متین، اقبال مجید، مجتبیٰ حسین، ابو محمد سحر، نوشاد حسین، سید قمر الحسن، راشد آذر، رضوان حسین، احمد ہمیش، امیر عارفی وغیرہ نے جدیدیت کے مباحث میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ 'کہتی ہے خلق خدا' ماہنامہ 'شب خون' کے خطوط کا حصہ ہے جس میں جدیدیت اور نئے ادب پر کھل کر بحثیں ہوئیں۔اس بحث میں اس عہد کے تمام اہم ادیبوں نے شرکت کی۔ یہ حصہ خاصہ دلچسپ اور گرما گرم ہوا کرتا تھا۔ اردو میں جدیدیت کو سمجھنے کے لیے 'شب خون' کے ابتدائی شماروں کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ سید اعجاز حسین اس کے مدیر تھے لیکن پردے کے پیچھے مرکزی کردار شمس الرحمٰن فاروقی کا تھا۔ رسالے پر مکمل طور پر ان کا اختیار تھا۔

سردار جعفری کا شمار ترقی پسند ادبی تحریک کے سرخیلوں میں ہوتا ہے۔تاحیات وہ ترقی پسندی کی وکالت کرتے رہے۔ بعد میں ان کے خیالات میں تبدیلی بھی آئی۔ نئے لوگوں کو تحریک کی روح سے جوڑنے کی کوشش کرتے رہے۔ 1967 میں انھوں نے ترقی پسند ادب کو از سر نو فروغ دینے کے لیے سہ ماہی 'گفتگو' کا اجرا کیا۔ پہلے شمارے ہی سے انھوں نے جدید رجحان کے حامل ادیبوں کو شامل کرنا شروع کیا۔انھوں نے ہر مکتبۂ فکر کے لیے دروازہ کھول دیا۔ پہلے شمارے میں فیض، ن۔م۔راشد، خلیل الرحمٰن اعظمی، قرۃ العین حیدر، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اختر الایمان، احتشام حسین، قاضی عبدالستار، وحید اختر، راہی معصوم رضا، شمس الرحمٰن فاروقی، شہریار اور وحید اختر جیسے مختلف الخیال ادیبوں کو شائع کرکے ترقی پسند ادب کے فروغ میں ایک نیا قدم اٹھایا۔ تیسرے شمارے (جلد: ۲،

۱۹۶۷)میں جدیدیت پر تین مقالات چھپے۔ 'جدیدیت کی حقیقت'(ہم قلم)۔ 'خط مستقیم اور خط منحنی کی شاعری' (بلراج کومل)۔ 'نئی شاعری کی غلط طرفداری'(سردار جعفری)۔ اداریہ بھی نئی شاعری پر مبنی ہے۔ جعفری کا خیال ہے کہ جدید معاشرے کی اضطراب اور آویزش کو سب سے پہلے اشتراکی ادیبوں نے محسوس کر کے ترقی پسند ادب کو نیا موڑ دیا تھا جسے ہم جدید ترقی پسندی کہہ سکتے ہیں۔ نئے ادب کی بے چینی اور اضطراب اس کا ایک حصہ ہے۔(45) 'گفتگو' کے پیچھے 'جدید ترقی پسندی' والا ذہن کارفرما تھا۔ وحید اختر نے بھی جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہا تھا۔

لکھنؤ سے عابد حسین ماہنامہ 'کتاب' نکالا کرتے تھے۔ یوں تو ان کی ذہنی وابستگی ترقی پسند ادبی تحریک سے تھی لیکن ان کا رسالہ نئے رویوں کے افہام و تفہیم کے لیے کھلا ہوا تھا۔ 1967 کے اکتوبر، نومبر اور سالنامے کے مضامین میں جدیدیت پر مقالات اور ان پر مباحث موجود ہیں۔ جدیدیت کی ایسی لہر چلی کہ اس کے مباحث سے اس وقت کا کوئی رسالہ خالی نہ تھا۔ تحفظات، تعصبات اور آزادانہ روش پر یہ مباحث جاری رہے۔

1967 میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو نے جدیدیت پر تاریخی سمینار کا انعقاد کیا۔ اس سمینار میں اس وقت کے اہم ترین لکھنے والے شامل ہوئے۔ آل احمد سرور سمینار کے روح رواں تھے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، یوسف جمال خواجہ، وحید اختر، شمس الرحمٰن فاروقی، محمد یٰسین صدیقی، محمد حسن، رام لعل، قاضی عبدالستار، قمر رئیس، بلراج کومل، شہریار، وارث کرمانی، ایس۔ ایچ۔ واتسائن، گوپی چند نارنگ، دیوراج، آنند نرائن ملا، ثریا حسین، عبدا لعلیم، رویندر بھرمر، زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی، نجم الحسن رضوی، نعمان احمد صدیقی، کنور پال سنگھ، اقتدار عالم، منیب الرحمن وغیرہ نے سمینار کے مباحث میں حصہ لیا۔ 'شب خون' کے شمارہ ۱۳ میں اس سمینار کی مفصل رپورٹ شائع ہوئی۔ اسی شمارے کے آخری صفحات پر سمینار کی کچھ یادگار تصاویر بھی شائع ہوئیں۔ ان تصویروں میں معین احسن جذبی، جگن ناتھ آزاد اور شریف احمد بھی نظر آرہے ہیں۔ آل احمد سرور نے کچھ ہندی کے ادیبوں کو بھی شامل کیا تھا جس سے بحث میں وسعت پیدا ہوگئی۔ اردو، انگریزی ادبیات، فلسفہ، دینیات وغیرہ کے ماہرین نے بحث میں حصہ لے کر اس سمینار کو تاریخی بنادیا۔ سمینار کی روداد اگست 1969 میں کتابی صورت میں 'جدیدیت اور ادب' کے عنوان سے چھپ کر مقبول ہوئی۔

آل احمد سرور روداد کے ابتدائیے میں لکھتے ہیں:

ادھر جدیدیت کا مسئلہ رسالوں میں بحث کا موضوع بنا ہوا ہے اور اس میں خاصی گرمی کا ثبوت ملتا ہے۔ ہم ایسے معاملات میں گرمی کے بجائے روشنی کے قائل ہیں۔ ادب کا کوئی شیدائی نہ روایت سے یکسر منھ موڑ سکتا ہے نہ تجربات کو نظرانداز کر سکتا ہے بلکہ وہ تجربات کو ہمدردی سے دیکھنے کا قائل ہے۔ ہمارا خیال یہ ہے کہ ہمارے ادب میں ادھر جو نئے میلانات سامنے آئے ہیں اور شاعری، ناول، افسانے اور تنقید میں جو نیا نقطۂ نظر ابھر رہا ہے اسے غور اور ہم دردی سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے کہ اس وقت اچھی اور بری ہر قسم کی چیزیں لکھی جا رہی ہیں، مگر ان کی اہمیت اور معنویت میں شبہ نہیں ہونا چاہیے۔ ہمارے ادب پر مذہبی یا سیاسی نقطۂ نظر ضرورت سے زیادہ حاوی رہا ہے اور مذہبی یا سیاسی نقطۂ نظر سے ادب کی قدر و قیمت کا فیصلہ ہوتا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ مذہبی یا سیاسی نقطۂ نظر کو ہم یکسر نظرانداز تو نہیں کر سکتے مگر ادب کے ساتھ انصاف کے معنی یہ ہیں کہ ہم ادب کے اپنے رول، اس کی اپنی بصیرت اور اس کے مخصوص طریقۂ کار کو کسی حال میں ذہن سے اوجھل نہ ہونے دیں۔ اسی لیے ادبی مسائل پر بحث جو سنجیدگی سے ہو مفید ہے۔.......

۱۹۶۷ میں ۳۱ مارچ سے ۲ اپریل تک شعبۂ اردو میں 'جدیدیت اور ادب' کے موضوع پر جو سمینار ہوا، اسے اسی نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہیے۔ اس میں ہم نے اردو کے اساتذہ اور نقادوں کے علاوہ فن کاروں کو بھی اظہار خیال کی دعوت دی تھی۔ اس کے ساتھ انگریزی اور ہندی ادب میں جدیدیت کے اثرات پر بھی مقالے پڑھوائے گئے تھے اور بنیادی مسائل کو سمجھانے کے لیے فلسفے کے کچھ اساتذہ کو بھی زحمت دی گئی تھی۔ یہ طریقۂ کار ہمارے نزدیک مستحسن ہے۔ کسی ادب کا مطالعہ علحدہ سے نہیں ہونا چاہیے۔ ہر ہندوستانی ادب پر کچھ عالمی اثرات مشترک ہیں۔ ہاں ان اثرات کو ہر ایک نے اپنی تاریخ اور فطرت اور مزاج کے مطابق قبول کیا ہے۔ پھر ہندوستانی

ادبیات میں سے اردو اور ہندی کا ایک دوسرے سے گہرا تعلق بھی ہے جسے کسی حال میں نظرانداز نہیں کرنا چاہیے۔(46)

پانچ اجلاس پر مشتمل یہ سمینار جدیدیت کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ سمینار کی غرض وغایت پر آل احمد سرور نے ابتدائیے میں صاف صاف اظہار خیال کیا ہے۔ مختلف مضامین کے اساتذہ، دانشور اور تخلیق کاروں نے جدیدیت کی اساس کو سمجھنے اور اس کی معاصر تعبیر میں اہم کردار ادا کیا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے سمینار کی روداد بڑے دلچسپ انداز میں تحریر کی۔

شمس الرحمٰن فاروقی اور حامد حسین حامد نے ادارہ شب خون سے 1960 کے بعد کے جدید شعرا کا نمائندہ انتخاب 'نئے نام' 1967 میں شائع کیا۔ اس انتخاب میں جو شعرا شامل تھے ان میں سے زیادہ تر آج بھی ادبی افق پر تابندہ ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی کی کتاب 'شعر، غیر شعر اور نثر' 1973 میں شائع ہوئی تھی۔ اس کتاب کے بیشتر مضامین کی بنیاد جدید رجحان کی جڑوں سے ملتی ہے۔ شعر اور غیر شعر کا فرق ہو، ادب کے غیر ادبی معیاروں کا معاملہ ہو، علامت کی پہچان ہو، ذوق اور شعر کی سمجھ کا مسئلہ ہو یا جدید ادب کا تنہا آدمی، پانچ ہم عصر شاعر، غالب اور جدید ذہن، یے ٹس، اقبال اور الیٹ..... یہ موضوعات جدید رجحان کی غمازی کرتے ہیں۔ 'جدید ادب کا تنہا آدمی، نئے معاشرے کے ویرانے میں' 1968 میں لکھا گیا تھا۔ تنہائی جدید ادب کی اہم پہچان بن گئی تھی بلکہ یوں کہیے کہ جدیدیت کا ٹریڈ مارک بن گئی تھی۔ فاروقی لکھتے ہیں:

> دراصل تنہائی تمام شاعروں کا ایک اہم موضوع رہی ہے۔ کسی کسی دور میں اس کا احساس و اظہار زیادہ ہوتا ہے، کسی کسی دور میں کم۔ انتشار و اختلال کے دور میں، جیسے کہ میر اور حافظ کے زمانے تھے، یا جیسا کہ ہمارا زمانہ ہے، اس کا احساس زیادہ شدید ہو جاتا ہے، لیکن عمومی حیثیت سے تنہائی کا احساس شاعر کی شخصیت کی تعمیر میں نمایاں رول ادا کرتا ہے۔ انسان شاعری ہی اس لیے کرتا ہے کہ وہ تنہا محسوس کرتا ہے۔ اگر وہ سب کی طرح سوچتا دیکھتا ہو تو اسے ایک الگ زبان کی ضرورت ہی کیوں پڑے؟ وہ

لوگ جو اپنے کو تنہا نہیں محسوس کرتے یا تو اولیاءاللہ ہوتے ہیں یا مخبوط الحواس۔ بہ صورت دیگر ہر شخص کسی نہ کسی حد تک خود کو دوسروں سے مختلف پاتا ہے۔ شاعر اپنی شخصیت کو دوسروں سے بہت زیادہ مختلف پاتا ہے۔ اس لیے وہ زیادہ تنہائی محسوس کرتا ہے۔ اس کی شاعری دراصل اپنے کو ظاہر کرنے، خود کو اجنبیوں میں متعارف کرنے، ان سے متعارف ہونے، اپنے اور ان کے درمیان نقطۂ اشتراک دریافت کرنے کی کوشش کے علاوہ کچھ نہیں ہوتی۔ شاعری شخصیت کا درباز کرتی ہے تاکہ مجہول معروف میں بدل جائے۔ ہماری زبان میں غالب سے زیادہ منفرد شخصیت کسی کی نہیں تھی اس لیے انھوں نے اس نکتہ کو بار بار دہرایا ہے۔(47)

نئی شاعری میں تنہائی کے تصور پر اس مضمون میں مثالوں کے ساتھ بات کی گئی ہے۔ 1998 میں اس کتاب کا دوسرا اڈیشن شائع ہوا تو فاروقی نے 'پس نوشت: آج یہ کتاب' کے ذریعے اپنے تبدیل شدہ خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ یہ کتاب اب بھی جدید ادب اور جدیدیت کی تفہیم واستقلال، اور کلاسیکی ادب کی فہم و بازیافت دونوں کے لیے بامعنی ہے۔

جدیدیت ایک نزاعی مسئلہ رہی ہے۔ اس کی تفہیم کے لیے کافی لوگوں نے قلم اٹھایا۔ رسائل میں مباحث کا ایک سلسلہ موجود ہے۔ جدیدیت پر باقاعدہ قلم اٹھانے والوں میں ایک نام لطف الرحمٰن کا بھی ہے۔ 'جدیدیت کی جمالیات' وہ کتاب ہے جس میں انھوں نے جدیدیت کے مسائل کو عالمی تناظر میں حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کتاب میں جدیدیت پر مبنی ہم موضوع مضامین ہیں جو ستّر کے بعد اور اسّی کے آس پاس لکھے گئے تھے۔ اس کتاب میں نظریے کی تفہیم، متن کے تجزیے اور مسائل کا بیان ہے۔ جدیدیت کے مضمرات، جدیدیت ایک موضوعی مطالعہ، وجودیت کے موضوعات، وجودیت اور جمالیات، مارکسیت اور وجودیت، جدیدیت کی روایت، احساس تنہائی اور نئی غزل، ترسیل کی ناکامی..... اس نوع کے عناوین کے تحت جدیدیت کی تہوں تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لطف الرحمٰن جدیدیت کو وجودیت کی توسیع قرار دیتے ہیں۔ جدیدیت کا تعارف کراتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ جدیدیت

ایک عصری حقیقت ہے لیکن انتشارِ فکر و نظر نے اسے معمہ بنادیا ہے۔ جدیدیت کی بنیاد وجودیت پر ہے۔ بیسویں صدی میں وجودیت مطالعے کا خاص مرکز بنی:

> 1960 کے آس پاس ایک نئی ادبی تحریک سامنے آئی جسے جدیدیت سے موسوم کیا گیا.....اس نئی تحریک کا خمیر وجودیت اور تجریدیت کے مرکب سے تیار ہوا تھا۔ابتدائی چند برسوں تک تو تجریدیت ہی حاوی رہی لیکن آہستہ آہستہ وجودی طرز احساس حاوی ہوتا گیا۔اور اسی کو جدیدیت کے سنگ بنیاد کی حیثیت حاصل ہوئی۔ حالانکہ وجودیت و تجریدیت دو مختلف تحریکیں ہیں اور وجودیت میں تجریدیت کے لیے کوئی جگہ نہیں، لیکن تحریک جدیدیت نے ان دونوں کے مرکب سے اپنا خمیر تیار کیا۔اور اشتراکیت اور جمہوریت کی انسانی قدروں اور نفسیاتی اصولوں کی ہم آہنگی سے ایک نئی جمالیات کو جنم دیا۔ جس نے دیکھتے ہی دیکھتے ایک پوری نسل کو اپنا ہم نوا بنالیا۔ جدیدیت ایک ادبی تحریک کی حیثیت سے وجودیت، تجریدیت،اشتراکیت، جمہوریت اور نفسیات کی مثبت قدروں اور اصولوں کا ایک حسین امتزاج ہے۔(48)

جدیدیت کی تفہیم جدید فلسفیانہ مباحث کے بغیر نامکمل بلکہ ناممکن ہے۔ان فلسفوں میں ادب اور زندگی کے جمالیاتی رشتوں کی تلاش تخلیقی کارنامہ ہے۔ یہ تخلیقی کارنامہ اس عہد کی معاشرتی صداقت کی دین ہے۔ یہ صداقت مذہب، فلسفہ، اخلاق، سیاست، سائنس، نفسیات، عمرانیات اور فنون لطیفہ کے امتزاجی عمل سے متشکل ہوئی ہے۔اس پس منظر کو سمجھے بغیر جدیدیت کی عصری صداقت کو پہنچنا محال ہے۔ جدید صداقت معاشرتی بحران اور قدروں کے زوال کی آئینہ دار ہے۔ وجودی فکر کے عناصر فلسفے کی تاریخ میں بہت دور تک موجود ہیں۔انسانی فکر کی تاریخ جتنی پرانی ہے اس کا وجود بھی اتنا ہی پرانا ہے۔اس کا سلسلہ بھی سقراط سے ملتا ہے۔ چین اور ہندوستان کے قدیم فلسفوں میں اس کے عناصر کی نشاندہی مفکرین نے کی ہے۔انیسویں صدی کے اواخر میں سورین کرکے گارڈ کے نظریات نے اس مسئلے کو از سر نو چھیڑ دیا تھا۔اس کے مباحث نے وجودی فکر کو عالم گیر مسئلہ بنادیا تھا۔ہیڈ گر اور سارتر اس سے کافی متاثر ہوئے۔ کرکے گارڈ، ہیڈ گر، سارتر، جیسپر اور مارسل کو فلسفۂ وجودیت سے شناخت ملی۔ یہ لوگ اس فلسفے کا بنیادی حوالہ

بنے۔ سارتر، کافکا اور کامیو کی تخلیقات نے جدیدیت کی تفہیم میں معاونت کی۔ وجودیت زندگی کی کربناکیوں سے مبارزت طلب ہے۔ ظلمت میں نور کی متلاشی ہے۔ یہ متحرک اور باعمل ہستی کی مثال ہے۔ ہیگل، ہیوم اور کانٹ نے اس کی فلسفیانہ تعبیر کی ہے۔ یہ عقلی تعبیر کے بجائے رومانی تعبیر کی حامی ہے۔ یہ داخلی ارتقا کی داستان ہے۔

محمود ہاشمی کی نظر عالمی ادبی مسائل اور اردو کی جڑوں پر گہری ہے۔ جدیدیت کی افہام و تفہیم میں وہ اپنے مطالعے اور مشاہدے سے کام لیتے ہوئے غیر مرعوب کن فضا قائم کرتے ہیں۔ وہ جدیدیت کے قلعے کے بنیاد گزاروں میں تھے، لیکن ادعائیت کے ہمیشہ مخالف رہے۔ ان کی فکر نظریات و رجحانات کو نچوڑ کر تخلیقی شان کے ساتھ نمودار ہوتی ہے۔ 'انبوہِ زوال پرستاں' میں انھوں نے اس رویے پر ضرب لگائی ہے جس میں زوال پرستی کو غلط سیاق وسباق میں دیکھا گیا تھا۔ جدیدیت کو زوال پرستی سے موسوم کیا گیا تھا۔ مغرب میں جب روایتی ادیبوں کے افکار پر نئے ادیبوں نے ضرب لگائی تو روایتی ادیبوں نے ان کے ادب کو زوال پذیر اور ان ادیبوں کو زوال پرست کہہ کر پکارا:

> مغرب میں زوال پرستی کی اصطلاح وجود میں آئی تو اس کا ایک مفہوم تھا، ایک ہمہ گیر تناظر تھا.....اردو کے پروفیسروں اور ترقی پسندوں نے اس اصطلاح کو محض لغوی مفہوم میں استعمال کیا اور زوال پرستی کو زندگی کی مثبت قدروں سے انکار کے مترادف قرار دیا۔ کہا گیا کہ تمام جدید لکھنے والے مایوسی، موت، خودکشی اور زندگی سے بے تعلقی کے مبلغ ہیں۔ اس لیے یہ ادب زوال پرستوں کا ادب ہے۔(49)

الزام تراشی میں ترقی پسند پیش پیش تھے۔ زوال پرستی ایک تہذیبی اور معاشرتی مسئلہ رہی ہے۔ ادبی معاملات میں ہو بہو اس کا اطلاق کرنا حماقت ہے۔ زوال پرستی کا سبب روایت پسندوں نے یہ بتایا کہ زوال پرست یا جدید ادب پرانے معیاروں کے بجائے نئی ہیئتوں کی تشکیل پر زور دیتا ہے اور ابہام کا شکار ہو کر گنجلک ہو گیا ہے۔ اردو میں جدید ادب کا تعین 1955 کے بعد کیا جاتا ہے۔ بچپن کے بعد والی نسل نے عصری عالمی طرزِ احساس کو موضوع بنایا۔ ہر رجحان کی طرح جدیدیت کا رجحان بھی فیشن زدہ ہوا۔ نام نہاد دانشوروں کا ایک انبوہ کھڑا ہو گیا۔ اس انبوہ سے نجات کیسے حاصل کی جائے اس کا جواب بقول محمود ہاشمی صرف سارتر کے پاس ہے۔

ژاں پال سارتر(1980-1905) بیسویں صدی میں عوامی سطح پر سب سے زیادہ مقبول یوروپی دانشور سمجھا جاتا ہے۔اس نے مارکس اور ہیگل سے متاثر ہو کر بنیادی سیاسی فلسفے کا ایک نظام مرتب کیا۔تاریخ کے جبر میں فرد کی آزادی کو وجودیت سے تعبیر کیا۔گیلی مار(Gallimard) نے اس کے مختلف سیاسی مضامین کو جمع کرکے 'سچویشنس' (Situations) کے عنوان سے دس جلدوں میں شائع کیا۔محمود ہاشمی نے جدیدیت پر جو دو مضامین لکھے ان کا محرک سارتر ہے۔پہلے مضمون کا عنوان ہی انھوں نے 'سچویشن...ایک' رکھا اور دوسرے کا 'سچویشن...دو'۔پہلا مضمون 'سارتر کے نام' ہے جبکہ دوسرے کا انتساب یوں ہے، 'سارتر کے گریز کے ساتھ'۔

'سچویشن...ایک' میں محمود ہاشمی نے اردو میں جدیدیت کے آغاز سے لے کر اس کے عروج اور ٹھہراؤ تک کو موضوع بحث بنایا ہے۔وہ کہتے ہیں کہ 1970 کے عرصے کو جدیدیت کی تکمیل یا اس کے خاتمے کا عرصہ تصور کیا جاسکتا ہے۔ستّر کے بعد نئے لکھنے والے اپنی تخلیق پر کوئی لیبل نہیں لگوانا چاہتے تھے۔وہ جدید نظریات سے منحرف ہونے لگے۔جدیدیت فیشن بن گئی اور وہ ہر فیشن کے خلاف تھے۔نئے تخلیقی معاشرے کو مابعد جدید کہا جانے لگا۔محمود ہاشمی اس زمانے کو پس جدیدی افکار کا زمانہ کہتے ہیں۔وضاحت کے ساتھ کہتے ہیں کہ پس جدیدی رویہ انفرادیت پر اصرار نہیں کرتا اور جدیدیت کی سابقہ روایت کو کلاسیکی جدیدیت کا نام دیتا ہے۔

'سچویشن...دو' میں محمود ہاشمی نے عصری تخلیقی مسائل کو موضوع بنایا۔عہد کی درجہ بندی، اس کی خصوصیات اور غالب رجحانات کی جامعاتی تعیین کے حوالے سے انھوں نے اپنے عہد کے اجتماعی فکری نظام کو گرفت میں لینے کی کوشش کی۔اس عہد کا مسئلہ وجودیت نہیں ہے۔تخلیقی روح کسی عہد میں قید نہیں ہوتی۔عصریت اور جمالیات کا اکہرا تصور ادبی فہم کی موت ہے۔تخلیق ایک ہمہ گیر صداقت ہے۔کوئی نظریہ، کوئی رجحان اور کوئی رویہ اسے مشروط یا پابند نہیں کر سکتا۔تخلیق ہر قید کو کچل کر آگے بڑھ جاتی ہے۔ہر رجحان ایک وقت میں اپنا موثر اور متحرک کردار ادا کرکے خاموش ہو جاتا ہے۔اردو میں جدیدیت کے رجحان نے بھی اپنا کام پوری توانائی سے انجام دیا۔ایک وقت آیا جب انھی خیموں سے یکسانیت اور نام نہاد تجربوں سے بیزاری کی آوازیں بلند ہونے لگیں جن میں جدیدیت کے مباحث نے جنم لیا تھا۔جدیدیت ترقی پسندی کے رد میں آئی تھی۔ادب میں منشور بنانے کی روایت سے بغاوت کے

نتیجے میں یہ رجحان پروان چڑھا تھا۔1987 میں حیات اللہ انصاری نے 'جدیدیت کی سیر' لکھی اور جدیدیت کے اصول و نظریات سے بھرپور اختلاف کیا۔

2007 میں شمس الرحمٰن فاروقی کی کتاب 'جدیدیت: کل اور آج اور دوسرے مضامین' منظر عام پر آئی۔اس کتاب میں جدیدیت پر دو مضامین شامل ہیں۔'جدیدیت: کل اور آج' اور 'جدیدیت آج کے تناظر میں'۔اول الذکر اورینٹل کالج، لاہور(2004) میں کی گئی تقریر ہے جسے عزیز ابن الحسن نے تحریر کی صورت عطا کی ہے۔اس مضمون میں شمس الرحمٰن فاروقی نے اردو میں جدیدیت کے ماضی اور حال سے سروکار رکھتے ہوئے ان بنیادی نکتوں کو نشان زد کیا ہے جن پر جدیدیت کی عمارت کھڑی ہے۔وہ ادب کے غیر ادبی اصولوں کے بجائے ادب کے ادبی معیاروں پر زور دیتے ہیں۔وہ کہتے ہیں کہ جدیدیت نے ادب کی تفہیم کے جو اصول دیے وہ سب آج بھی اتنے ہی بامعنی ہیں۔جدیدیت کے نزدیک کوئی فن پارہ نیا یا پرانا ہو سکتا ہے لیکن اس کے نئے اور پرانے پن سے متن کے معیار پر کوئی حرف نہیں آتا۔شعر کسی بھی زمانے کا ہو اگر اچھا ہے تو اس کا فیصلہ ادبی معیاروں پر ممکن ہے۔اس کے اضافی حوالے وقت کے ساتھ بدل جائیں گے لیکن فنی حوالہ ہی اس کی ادبیت کو برقرار رکھے گا۔اس لیے جدیدیت کا پہلا اصول یہ قرار پایا:

> نئی شاعری اور پرانی شاعری میں کوئی فرق نہیں ہے۔اس لیے کہ دونوں ہی شاعری ہیں۔تو جو سب سے پہلا اصول بنتا ہے 'جدیدیت' کا وہ یہ ہے کہ شعر کو، ادب کو، سمجھنے سمجھانے، اس کو قائم کرنے، اپنے ذہن میں اس کو پیدا کرنے اور زندہ رکھنے کے لیے پہلا معیار یہ ہونا چاہیے کہ شعر کی ادبی حیثیت کیا ہے؟ادبی طور پر وہ شعر کے تقاضے پورا کرتا ہے یا نہیں؟ فن کے جو تقاضے ہیں وہ ادبی طور پر پورے ہوں۔اس طرح نہیں کہ سیاسی طور پر، مذہبی طور پر، فلسفے کے طور پر، کسی سماجی پروگرام کے طور پر یا کسی اور طرح سے۔(50)

جدیدیت کا پہلا معیار یہ بنا کہ کسی بھی چیز کو ادبی طور پر طے کیا جائے گا کہ وہ ادب ہے کہ نہیں۔ادبی، شعری اور فنی معیار اولین ترجیح ٹھہرا۔کسی سیاسی یا سماجی دباؤ میں متن کو اہم تصور نہیں کیا جائے گا۔اس کی اہمیت اس کی ادبیت میں ہوگی۔فاروقی نے اپنی تقریر میں 1967 میں منعقد ہونے والے 'جدیدیت اور ادب' والے سمینار کا حوالہ دیا جس

میں محمد حسن نے مضمون پڑھتے ہوئے کہا تھا کہ ''بڑے افسوس کی بات ہے،آسام میں باڑھ آرہی ہے، سرور صاحب 'جدیدیت'پر سمینار کر رہے ہیں''۔ محمد حسن کے اس بیان پر آل احمد سرور نے جواباً کہا کہ ''صاحب! یہ تو آج سمجھ میں آیا کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ بالٹی لے کر بھاگے اور آسام کی باڑھ خالی کرائے''۔ شاعر کا دکھ داخلی اور ہمہ گیر پہلوؤں کا حامل ہوتا ہے۔ وہ ان دکھوں پر شعر کہتا ہے۔ یہ نہیں کہ ان کا حل تلاش کرنے نکل پڑے۔ ہر شخص کے کام کرنے کے حدود ہیں۔ کسی نظریے کے تحت ادیب کو مجبور نہیں کیا جاسکتا کہ وہ کسی خاص نظریے کی پابندی کرے۔اس لیے جدیدیت کا اصول یہ کہتا ہے کہ ادیب کو کسی مفروضے یا نظریے کا پابند نہیں ہونا چاہیے۔ کسی مخصوص عمل کے لیے اصرار مناسب نہیں۔

ادب میں سیاسی اور سماجی حوالے پر فاروقی کہتے ہیں کہ یہ حوالے شعر میں آسکتے ہیں لیکن شعر ان حوالوں ہی کے لیے کہا جائے تو فنی سروکار حاشیے پر چلے جاتے ہیں۔یعنی جسے مقدم ہونا چاہیے وہ موخّر ہو جاتا ہے۔ادب میں تجربہ کرنا معیوب نہیں۔فاروقی کہتے ہیں کہ جدیدیت نے تجربے کو پسند کیا اور نئی راہوں کے لیے ہمیشہ گنجائش رکھی۔ ابہام،استعارہ، علامت، تمثیل، قول محال وغیرہ پر اس لیے زور دیا کہ فنی معیار مجروح نہ ہو۔شعر میں پیغام یا اخلاقی سبق ڈھونڈنا ادبی متن کے ساتھ زیادتی ہے۔ادبی متن میں ادبیت تلاش کرنا چاہیے۔آخر میں انھوں نے کہا:

> جو لوگ زندگی کو میرے لیے بامعنی بناتے ہیں وہ آج بھی لذیذ ہیں، کل بھی لذیذ تھے، چاہے وہ میرے زمانے میں ہوں چاہے وہ دو سو سات سو برس پہلے رہے ہوں۔ان کو پڑھنے،ان سے لطف اندوز ہونے،ان سے کسب ضیا کرنے کا حق مجھ سے کوئی چھین نہیں سکتا۔اسی کا نام جدیدیت ہے۔ باقی اور کچھ نہیں۔(51)

'جدیدیت آج کے تناظر میں' یہ مضمون جدیدیت کے سفری نشیب و فراز کا اجمالی خاکہ ہے جسے حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر سے فاروقی نے مرتب کیا ہے۔جدیدیت جس زمانے میں ابھر رہی تھی،اس پر طرح طرح کی تنقیدیں کی گئیں۔الزام اور بہتان کا ایک سلسلہ ہے۔فاروقی نے سب سے پہلے ان اعتراضات کی ایک فہرست مرتب کی:

- جدیدیت دراصل ترقی پسندی کی ضد اور مخالفت میں وضع کی گئی ہے۔
- جدیدیت سماجی ذمہ داری سے انکار کرتی ہے، زندگی سے اس کا کوئی ربط نہیں۔

- جدید ادب کا قاری سے کوئی رشتہ نہیں۔ یہ ابہام بلکہ اہمال کا شکار ہے۔ جدید تحریریں کسی کی سمجھ میں نہیں آتیں۔
- جدیدیت غیر انسان دوست خیالات کی مبلغ ہے۔
- یہ دراصل ایک سامراجی سازش اور عوام کو گمراہ کرنے کی کوشش ہے۔ جدیدیت کو احساسِ مرگ، احساسِ زیاں، مایوسی، تنہائی وغیرہ منفی خیالات سے مریضانہ حد تک دلچسپی ہے۔ یہ زندگی کے صحت مند عناصر سے انکار کرتی ہے۔(52)

مندرجہ بالا اعتراضات کے باوجود 1970 تک ہر شخص جدیدیت کا معترف ہو چکا تھا۔ ترقی پسندوں کی شدت پسندی ختم ہونے لگی تھی۔ ان کی تحریروں میں بھی جدیدیت کا عکس نظر آنے لگا تھا۔ اسی لیے بعض لوگوں نے کہا کہ جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے۔ جدیدیت سے اختلافات کے باوجود یہ احساس ہو چلا تھا کہ عصری ادبی رجحان کی صورت میں جدیدیت سے صرف نظر کرنا ممکن نہیں۔ جدیدیت کے مخالف خیمے سے جو اعتراضات کیے گئے جدید حلقے سے ان کے جوابات دیے گئے اور اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی گئی:

- جدیدیت کو ترقی پسندی کی مخالف تحریک کہنا غلط ہے۔ جدیدیت ایک رجحان ہے اور اس کی فکری بنیادیں ترقی پسندی سے مختلف ہیں۔ لیکن یہ ترقی پسندی کی ضد میں نہیں، بلکہ آزاد ادبی وجود کے طور پر قائم ہوئی ہے۔
- جدیدیت کے لیے سماجی شعور یا سماجی ذمہ داری کوئی مسئلہ نہیں۔ تمام ادب سماج اور معاشرہ ہی میں پیدا ہوتا ہے۔ ہاں جدیدیت کو سیاسی وابستگی پر اصرار نہیں۔ اور نہ وہ کسی سیاسی مسلک کی رہنمائی قبول کرتی ہے۔ سیاسی وابستگی یا سیاسی رہنمائی کو قبول کرنے کے نتیجے میں فن کار کی آزادیِ رائے اور آزادیِ فکر پر ضرب پڑتی ہے اور جدیدیت کا بنیادی موقف آزادیِ اظہار اور فنی شعور پر عدم پابندی کا اصرار ہے۔
- جدید تحریریں اس لیے مشکل ہیں کہ پڑھنے والوں کے ذہن ابھی ان سے آشنا نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر نئی تحریر، ہر نیا خیال، ہر نیا طرز فکر، اکثر لوگوں کو مشکل لگتا ہے۔ ایک بات

یہ بھی ہے کہ اشکال اور ابہام اضافی چیزیں ہیں۔ جدید ادب قاری سے کہتا ہے کہ وہ اپنا معیار بلند کرے۔ جدید ادب کو قاری کی خوشی سے زیادہ اپنے تخلیقی شعور کی سچائی منظور ہے۔

- جدیدیت کا مسلک انسان دوستی اور انسان مرکزیت ہے۔ لیکن جدیدیت ان فلسفوں کے خلاف ہے جو بشر دوستی کے نام پر انسانی آزادی کا استحصال کرتے ہیں۔ جدیدیت ان تحریکوں کے خلاف ہے جو نام نہاد امن و آشتی کی علم بردار ہیں لیکن ادیب کی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔
- اگر جدیدیت اس لیے سامراجی سازش ہے کہ وہ ترقی پسند نظریۂ ادب کی منکر ہے تو ترقی پسند نظریۂ ادب (یعنی مارکسیت) بھی سیاسی مفادات کی پابندی پر مجبور ہے۔ لہٰذا اسے بھی کسی سازش کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔
- یہ درست ہے کہ جدید فن کاروں کے یہاں تنہائی، شعور مرگ، مایوسی وغیرہ کا ذکر بہت ملتا ہے لیکن یہ باتیں جدیدیت کی خصوصیات ہیں، صفات نہیں۔ یعنی اگر جدید فن کار اپنے تجربۂ ذات کی بنیاد پر کوئی بات کہتے ہیں تو یہ ان کا ذاتی معاملہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر وہ شخص جدید ہے جس کے یہاں تنہائی، احساس ذات وغیرہ ہو اور جس کے یہاں یہ چیزیں نہ ہوں وہ جدید نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جدیدیت فارمولا ادب سے انکار کرتی ہے۔(53)

مندرجہ بالا باتیں بقول فاروقی جدیدیت کی بنیادی باتوں کا لب ولباب ہیں۔ فاروقی کہتے ہیں کہ مندرجہ بالا باتوں میں سے کوئی بھی آج ازکار رفتہ نہیں ہے۔ ان کی اساس اب بھی قائم ہے۔ آج بھی ادب کی تخلیق اور تفہیم میں یہ معان ہیں۔ آج کا ادیب بھی آزادیِ اظہار اور فنی شعور کا قائل ہے۔ وہ غیر ادبی معیاروں سے سروکار نہیں رکھتا۔ ابہام، استعارہ، علامت، اشاریت اور تخلیقی دبازت کا کوئی ادیب منکر نہیں۔ فاروقی اس بات پر قائم ہیں کہ آج بھی ادب کے بارے میں جو نظریہ ہماری تخلیقات میں جاری وساری ہے وہ جدیدیت ہی پر مبنی ہے۔ ''ایسی صورت میں بدلے

ہوئے تناظر کی بات کرنا محض غلط فہمی پھیلانا ہے۔ہاں چند باتیں ایسی ہیں جو مرورایام کے تقاضے کے تحت آج کے ادبی منظر نامے میں قابل لحاظ ہیں۔'':

- جدیدیت کی لائی ہوئی سنسنی اب ختم ہو چکی ہے۔
- جدیدیت نے جو نئے مسائل اٹھائے تھے ان پر کھل کر بحث ہو چکی ہے۔اب ان بحثوں میں وہ شدت اور وہ گرمی باقی نہیں جو تیس برس پہلے نمایاں تھی۔
- ترقی پسند اور پھر مارکسزم کے مکمل زوال کے باعث جدیدیت اور ترقی پسندی میں کوئی ٹکراؤ باقی نہیں کیوں کہ فریق ثانی (ترقی پسند) کا وجود ہی نہیں رہ گیا۔
- جدیدیت میں پہلی سی نو مسلموں والی شدت بھی نہیں رہ گئی ہے۔(54)

اس کے بعد فاروقی نے اردو میں مابعد جدیدیت کی روایت کو رد کرتے ہوئے کہا ہے کہ ہمارے یہاں ادبی تخلیق کے اصول ابھی وہی ہیں جو جدیدیت کے زمانے مین متعین ہوئے تھے تو پھر یہ کہنا مناسب نہیں کہ جدیدیت اپنی کرسی خالی کر چکی۔'جدیدیت آج کے تناظر میں' اس مضمون کو عتیق اللہ نے ایک ایسا 'ضروری وضاحت نامہ' قرار دیا جو فاروقی پر فرض بھی تھا۔

2015 میں 'خبر نامہ شب خون' نمبر 27 میں جدیدیت پر شمس الرحمٰن فاروقی کا خاص انٹرویو شائع ہوا ہے۔ مصاحبہ کار نے فاروقی سے جدیدیت پر مبنی وہ سوالات کیے ہیں جو آج ہر شخص کا مسئلہ ہیں۔انھوں نے جدیدیت کی اصطلاح سے لے کر اس کے آغاز وارتقا کے سلسلے میں کچھ درجن بھر تحریکوں، سائنسی نظریات اور روحانی خلا سے پیدا ہونے والے مسائل کو سامنے رکھا ہے۔نشاۃ ثانیہ کی جدیدیت اور ادبی جدیدیت کے ربط، عسکری کے جدیدیت پر تصورات، مغربی ادبی جدیدیت کی موجودہ صورت حال، مغربی ادبی جدیدیت اور ہندوستانی/اردو کی ادبی جدیدیت کی اہم شقیں اور اقدارِ مشترک جیسے پہلوؤں پر ایسے سوالات پوچھے کہ فاروقی کو اپنی بات تفصیل سے کہنے کا موقع میسر آ گیا۔ فاروقی نے وضاحت کے ساتھ ان مسائل کو سلجھایا۔جو کچھ انھوں نے مغربی جدیدیت کے بنیادی موقف کی وضاحت میں فرمایا (ان کے مطابق) وہ سارے کا سارا ہمارے یہاں کی جدیدیت کی بھی وضاحت کرتا ہے۔ہمارے یہاں کی نشاۃ ثانیائی جدیدیت نوآبادیاتی نظام کی دین تھی جبکہ مغرب غلامی کے اثرات سے محفوظ تھا۔اردو کی ادبی

جدیدیت میں مغرب پرستی کا غلبہ نہیں تھا۔ ہماری جدیدیت ادب کے لیے ادبی معیاروں پر اصرار کرتی ہے اور تخلیق کار کو ہر قسم کے دباؤ سے آزاد دیکھنا چاہتی ہے۔ فاروقی یہ ماننے سے قاصر ہیں کہ اردو میں جدیدیت ادعائیت کا شکار ہو چکی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ جن حضرات کا خیال ہے کہ جدیدیت روایت اور قدروں سے بغاوت کا نام ہے وہ جدیدیت، روایت، اقدار، ان تمام باتوں سے بے خبر ہیں:

> ہماری جدیدیت کو ایک طرف تو نئے زمانے کے آشوب، اس کے کرب، اس کی ناکامیوں، اس کے فریب کا اظہار کرنا تھا تو اسے پرانے ادب اور روایت کو بھی از سر نو ادب کے منظر نامے میں قائم کرنا تھا۔ اگر عسکری صاحب نے ہمیں بتایا کہ روایت کے حصے بخرے نہیں ہو سکتے، اس میں 'صالح' اور 'فاسد' کی تفریق بے معنی ہے، تو جدیدیت نے ہمیں سمجھایا کہ روایت کو سمجھے بغیر، اس سے آگاہی حاصل کیے بغیر نیا ادب قائم نہیں ہو سکتا۔ اگر ہمیں انحراف بھی کرنا ہے تو ہمیں یہ تو معلوم ہونا چاہیے کہ ہم کس چیز سے انحراف کر رہے ہیں۔(55)

اردو میں جدیدیت کی روایت کو سمجھنے سمجھانے میں باقر مہدی، وارث علوی، وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، سراج منیر، شمیم حنفی، فضیل جعفری، انیس ناگی، افتخار جالب، جیلانی کامران، وہاب اشرفی، عنوان چشتی، مظفر حنفی، عتیق اللہ وغیرہ کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ 'شعری لسانیات' انیس ناگی نے نئی شاعری کی تفہیم کے لیے لکھی۔ عتیق اللہ نے جدیدیت کی تفہیم کے سلسلے میں متعدد مضامین لکھے اور جدیدیت کو مابعد جدیدیت کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی۔ جدیدیت کی ذیلی تحریکات کی وضاحت کی۔

ضمیر علی بدایونی کی کتاب 'جدیدیت اور مابعد جدیدیت' پر انتظار حسین نے انگریزی روزنامہ 'ڈان' میں تبصرہ بہ عنوان 'کتاب حاضر، مصنف غائب' (اردو ترجمہ مبین مرزا) کیا۔ ضمیر علی بدایونی کہتے ہیں کہ اردو میں تنقید کا ایک نیا کلچر پیدا ہو چکا ہے۔ ظاہر ہے یہ نیا کلچر مابعد جدیدیت ہے۔ انتظار حسین اس نئے کلچر کے منکر ہیں نہ ضمیر علی اور گوپی چند نارنگ جیسے ادیبوں کی خدمات کے۔ وہ یہ کہنے میں نہیں جھجکتے کہ یہ نیا کلچر نقادوں کے حلقے تک محدود ہے، جبکہ ہماری تخلیقی ادب کی دنیا ان مباحث سے قطعی بے خبر ہے جو نقادوں کے محدود حلقے میں چھیڑے جاتے ہیں۔

تھیوری کے مقابلے ترقی پسندی اور جدیدیت نے پوری اردو دنیا کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ان کے اثرات تخلیقی ادب پر نظر آرہے تھے۔وہ تھیوری کو مختلف صورت حال تصور کرتے ہیں اور نارنگ اور ضمیر علی کے انہماک کو عقیدے کے درجے تک لے آتے ہیں۔اس دانشوارانہ سرگرمی کے تخلیقی مخاطبے سے وہ محروم ہیں۔ان کے تبصرے کے آخری دو پیراگراف جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے باب میں اس مقالے کے موضوعاتی سروکار کو مکمل کردیتے ہیں:

> مارکسی نظریۂ ادب اور جدیدیت دونوں کی جڑیں ہیومنزم میں تھیں۔ ضمیر علی کا کہنا ہے کہ جدیدیت ہیومنزم کا وہ طویل بیانیہ ہے جو کہ اب اپنے اختتام کو پہنچا،ہم نے اس کی آخری جھلکیاں وجودیت میں دیکھی تھیں۔وہ کہتے ہیں کہ وجودی فلسفے میں جدیدیت نے آخری ہچکیاں لیں۔ساختیات اور پس ساختیات نے غیر شخصی بیانیہ کے عقیدے کو پیش کیا۔آدمی الگ ہوگیا۔ان نظریات نے ادب میں ادیب کو مسترد کردیا۔صرف متن اہم ہے،لکھنے والا اضافی ہے،اس لیے ضروری ہے کہ اسے نکال باہر کیا جائے۔
>
> ایسے فلسفے میں صرف دانشوروں ہی کو دلچسپی ہوسکتی تھی۔لہٰذا ساختیات اور پس ساختیات کے روبہ رو بیچارہ ادیب،شاعر اور کہانی کار حواس باختہ نظر آتا ہے۔وہ خود کو اس منظر نامے میں ٹاٹ باہر پاتا ہے..... تخلیق کو تو نرا متن سمجھا جاتا ہے جس کے تخلیق کار کا کوئی حوالہ نہیں ہوتا۔ایسا فلسفہ ادیبوں کو بھلا کس طور تحریک دے سکتا ہے اور کس طرح ادب میں نئے رجحانات کے لیے راہ ہموار کرسکتا ہے؟ لہٰذا اس کی قسمت یہی ہے کہ یہ صرف تنقید کا نیا کلچر ہو کر رہ جائے۔(56)

ضمیر علی بدایونی نے انتظار حسین کے تبصرے کا جواب لکھا اور کہا کہ یہ مسئلہ ابھی مغرب میں بھی زیر بحث اور غیر واضح ہے۔انھوں نے الف لیلٰہ کی عظیم داستان کا حوالہ دیتے ہوئے کہا کہ اس پر تو کسی مصنف کا نام نہیں لکھا ہوتا۔یعنی متن خود مکتفی وجود ہے۔ معنی قاری خلق کرتا ہے۔اس طرح وہ قاری کو بھی مصنف کا منصب عطا کردیتے

ہیں۔وہ کہتے ہیں کہ مابعد جدیدیت انسان مرکزیت اور مصنف پرستی کے خلاف ہے۔انتظار حسین نے اس جواب کا جواب لکھااور مصنف کی موت پر کسی طور راضی نہ ہوئے۔

اردو میں جدیدیت کی روایت ایک مستحکم حقیقت ہے۔اس نے ادب تخلیق کرنے،اسے سمجھنے اور اس پر تنقید کرنے کی راہیں ہموار کیں۔ادیب براہ راست طور پر اس کا حصہ بنے۔مخالفت اور موافقت کے دھارے میں اس نے اپنے وجود کو ثابت کیا اور ادبی تاریخ میں مستقل مقام بنایا۔کسی بھی تحریک یا رجحان کا ایک سرگرم عرصہ ہوتا ہے۔جدیدیت اپنا کام کر چکی ہے۔اس کے ادبی معائر اب بھی موثر ہیں۔مابعد جدیدیت اپنا کام کر رہی ہے۔وقت خود طے کر دیتا ہے کہ کون سی شے باقی رہے گی اور کسے فنا ہو جانا ہے؟جدیدیت کے پروردہ اذہان آج بھی اپنے وجود پر اصرار کر رہے ہیں.....۔

حوالے

1. رابندر ناتھ ٹیگور، نیشنلزم (لندن، میک ملن اینڈ کمپنی، 1917)، 25
2. رابندر ناتھ ٹیگور، 'آرٹ کیا ہے'، امریکا میں دیے گئے لیکچرز کا مجموعہ (لندن، میک ملن، 1917)، 24
3. خلیل الرحمن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2002)، 56
4. ایضاً
5. حمید اختر، رودادِ انجمن (لاہور، پاکستان، بک ہوم، 2011)، 90-89
6. خلیل الرحمن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2002)، 95- 94
7. منظر اعظمی، اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ (لکھنؤ، اترپردیش اردو اکادمی، 1996)، 457-456
8. خلیل الرحمن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2002)، 104
9. ایضاً، 102
10. ایضاً
11. منظر اعظمی، اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ (لکھنؤ، اترپردیش اردو اکادمی، 1996)، 529
12. محمد حسن عسکری، مجموعہ محمد حسن عسکری (لاہور، پاکستان، سنگ میل پبلی کیشنز، 1994)، 14
13. ایضاً، 15
14. ایضاً، 19

15. ایضاً،24-23

16. ایضاً،25-24

17. ایضاً،25

18. گوپال متل، ادب میں ترقی پسندی: ایک ادبی تحریک یا سازش (دہلی، نیشنل اکاڈمی، یونن پرنٹنگ پریس، 1958)، 67

19. گوپال متل (مدیر)، مخمور سعیدی (معاون مدیر)، ماہنامہ تحریک 'بیس سالہ انتخاب نمبر' (دہلی، جلد 21، شمارہ 5، اگست 1973)، 10

20. ایضاً،38

21. محمود ایاز (مدیر)، سوغات، جدید نظم نمبر (بنگلور، 1961)، 10

22. ایضاً،11

23. شمس الرحمن فاروقی، لفظ و معنی (کراچی، پاکستان، شہرزاد، بار دوم مع تصحیح و اضافہ، 2009)، 13

24. ایضاً،14

25. ایضاً،15

26. ایضاً،20

27. اعجاز حسین، اثر فاروقی (مصاحبہ کار)، رسالہ 'صبا'، مدیر: سلیمان اریب (حیدرآباد، فروری 1965)، 9

28. سید اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، ماہنامہ شب خون (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 1، جون 1966)، 8

29. سید اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب)، ماہنامہ شب خون (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 3، اگست 1966)، 73

30. ایضاً،73

31. ایضاً،74

32. ایضاً،74

33. ایضاً

34. سید اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب)، ماہنامہ شب خون (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 5، اگست 1966)، 74

35. ایضاً

36. ایضاً،75

37. سید اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب)، ماہنامہ شب خون (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 6، جنوری 1967)، 29

38. سید اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب)، ماہنامہ شب خون (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 8، جنوری 1967)، 71

39. سید اعجاز حسین (مدیر)، ماہنامہ شب خون (الٰہ آباد، جلد: 2، شمارہ: 14، جنوری 1967)، 73

40. سید اعجاز حسین (مدیر)، ماہنامہ شب خون (الٰہ آباد، جلد: 2، شمارہ: 16، جنوری 1967)، 10

41. ایضاً، 27

42. سید اعجاز حسین (مدیر)، ماہنامہ شب خون (الٰہ آباد، جلد: 2، شمارہ: 19، دسمبر 1967)، 13-14

43. ایضاً، 14

44. ایضاً

45. سردار جعفری (مدیر)، سہ ماہی گفتگو (بمبئی، جلد: 1، شمارہ: 3، 1967)، 163

46. آل احمد سرور (مرتب)، جدیدیت اور ادب (علی گڑھ، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 1969)، 7-8

47. شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر (نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2005)، 296-297

48. لطف الرحمن، جدیدیت کی جمالیات (بھیونڈی، صائمہ پبلی کیشن، 1993)، 34-35

49. محمود ہاشمی، انبوہ زوال پرستاں (حیدرآباد، اطیب پبلشنگ ہاؤس، 2008)، 10

50. شمس الرحمٰن فاروقی، جدیدیت: کل اور آج اور دوسرے مضامین (نئی دہلی، نئی کتاب پبلشرز، 2007)، 19

51. ایضاً، 39

52. ایضاً، 41

53. ایضاً، 42-43

54. ایضاً، 43-44

55. شمس الرحمٰن فاروقی، خبر نامہ شب خون، نمبر 27، (الٰہ آباد، جنوری تا مارچ 2015)، 38

56. ضمیر علی بدایونی، مابعد جدیدیت کا دوسرا رخ (کراچی، پاکستان، شہرزاد، 2006)، 97

چوتھا باب

جدید غزل کی شعریات

فکر، فلسفہ، اسلوب اور امتیازات

صنف کی تشکیل میں بعض پابندیاں ؛ہیئت اور مواد کی رسومیات کلیدی رول ادا کرتی ہیں۔ محض پابندی اور محض آزادی کوئی شے نہیں۔ صنفی تشکیل میں پابندی اور آزادی کے مفاہیم مختلف ہیں۔ غزل کی صنفی رسومیات کا مطالعہ اس کی شعریات کا بھی مطالعہ ہے۔ غزل کی بنیادی ساخت کو چھیڑنا ممکن نہیں۔ نظم کے ڈھانچے بدلتے رہے ہیں لیکن غزل کا ڈھانچا نہیں بدلا۔ ایسا کیوں ہوا؟ یہ نہ سمجھا جائے کہ غزل میں آزادی کا دخل نہیں۔ یہ صنف اپنے باطن میں بے پناہ تنوع اور وسعت رکھتی ہے۔ غزل اگر آزاد صنف ہے تو پابندی کس بات کی اور اگر پابند ہے تو آزادی سے کیا مراد ہے؟ غزل کی غزلیت کیا ہے؟ اس کی وجودیات، حرکی تصورات اور علمیات کیا ہیں؟ اس کے ظاہر کا ادراک اور باطن کی تعبیر شعریات کے مطالعے کے بغیر ممکن نہیں۔ غزل کی شعریات کے اجزائے پریشاں کو سمیٹنے سے قبل یہ جان لیا جائے کہ شعریات بذات خود کیا ہے اور کسی فن پارے کا مطالعہ شعریات کا مطالعہ کیوں ہے؟ کیا شعریات کے بغیر کسی ادبی متن کی تعبیر ممکن ہے؟ اگر نہیں تو کیوں؟ جس طرح لسانیات زبان کا علم ہے، اسی طرح شعریات ادب کا علم ہے۔ لسانیات ہمیں زبان کی بنیادی ساخت اور اس کے رموز سے واقف کراتی ہے۔ اسی طرح شعریات ہمیں ادب کی بنیادی ساخت، خارجی حوالہ جات اور دیگر رموز سے آگاہ کراتی ہے۔ شعریات کی اس تعریف کے لیے کوئی ضروری نہیں کہ گہرے فلسفوں، ادبی رویوں اور نظریاتی دبستانوں(School of thoughts) کا تفصیلی حوالہ دیا جائے۔ شعریات کی بحث دراصل لفظ و معنی کا کلامیہ ہے اور یہ ڈسکورس اتنا پرانا ہے کہ اس کی جڑیں قدیم یونانی، سنسکرت اور عربی شعریات سے جا ملتی ہیں۔ جدید ادبی تھیوری میں یہ Literary Science کے بطور موضوع بحث ہے۔ چونکہ دنیا

بدلی ہے۔زندگی کے معائر بدلے ہیں۔اس لیے شعریات کے تصور میں بھی تنوع پیدا ہوا ہے۔شعریات کے مسائل میں اضافہ ہوا ہے۔نئے سوالات پیدا ہوئے ہیں۔

شعریات کا تعلق متن کے کرافٹ(Craft)اور زبان کے ادبی/تخلیقی کلامیے سے ہے۔یعنی کوئی شے ادب بنتی کیسے ہے؟ادبی متن زبان کے مخصوص وسیلے سے گزر کر کسی نہ کسی لسانی ساخت میں ظاہر ہوتا ہے۔لسانی ساخت میں ردوبدل اور تنوع کا عمل جاری رہتا ہے۔شعریات بندھے ٹکے لسانی ساخت کو رد کرتی ہے اور ادبی ساخت میں ندرت اور تنوع کا جواز فراہم کرتی ہے۔متن کے ٹکسچر(Texture)یا بنت کا مطالعہ اس کی متنیت(Textuality)کا مطالعہ/کلوز ریڈنگ ہے۔متن کا بافتی ادراک قرأت کو تکثیری بناتا ہے۔افلاطون اور ارسطو سے لے کر پس ساختیاتی مطالعے تک شعریات کی تشکیل اور تفہیم کا دائرہ پھیلا ہوا ہے۔اس لیے مشرق و مغرب کے اہم ادبی تصورات کی بنیاد پر شعریات/نظری استفہامیہ کے تصور،تاریخ اور صورت حال پر گفتگو ممکن ہے۔انسانی شعور کے ساتھ جمالیات کا مسئلہ ازلی ہے۔جمالیات کا معیار مختلف عہد اور خطّوں میں مختلف رہا ہے۔شعر و ادب کے اولین اصول یونانی شعریات میں پائے جاتے ہیں۔اردو میں سنسکرت شعریات پر توجہ بہت بعد میں دی گئی۔حالانکہ اس کی قدامت روشن اور اہمیت مسلم ہے۔انسان کے ذہن میں جب خیر و شر کا خیال پیدا ہوا ہوگا تو جمالیاتی اقدار بھی قبولیت اور عدم قبولیت سے گزری ہوں گی۔تنقیدی تصورات کی تاریخ بتاتی ہے کہ ادبی مطالعے کی ترجیحات بدلتی رہی ہیں۔تحریر کا فن بہت بعد کی ایجاد ہے اور چھاپاخانہ ہمارے یہاں انیسویں صدی کی دین ہے۔اشاروں سے حروف، حروف سے الفاظ اور الفاظ سے جملوں اور مضامین و موضوعات کا سفر ایک دن میں طے نہیں ہوا۔زبانی ادب(Orature)کی بھی تاریخ رہی ہے۔یونان کا سارا ادب زبانی تھا اور سینہ بہ سینہ چلا آرہا تھا۔اسی لیے یونان میں خطابت کا چلن تھا۔ڈراما منظوم تخلیق کیا جاتا تھا اور شاعری کی ایک سماجی/قومی حیثیت تھی۔حسن کو افادیت کے معیار پر،پرکھا جاتا تھا۔ادبی ترجمانی کے مزاج پر فلسفیانہ مباحث کی طرف توجہ سب سے پہلے یونان میں دی گئی۔یونانیوں نے شعریات کی جو روایت قائم کی،آج وہی Literary Criticism یاLiterary Theory کے نام سے جانی جاتی ہے۔یہی نہیں بلکہ دیگر تمام بنیادی علوم پر یونانیوں نے سب سے پہلے سوال قائم کیے۔مذہب،اخلاق،سیاست،معاشرت،جنگ،تجارت،فن اور حکمت کے مسائل پر یونانیوں نے بحث و تمحیص کا آغاز کیا۔تاریخ کے مطابق ہومر یونان کے اولین شاعروں میں ہے۔افلاطون اور ارسطو نے اس کی

الیڈ اور اوڈیسی سے فنی کلامیہ قائم کیا۔ یونانی شعریات کا پہلا ستون افلاطون ہے جو موجود تنقیدی تصورات کا سرچشمہ ہے۔ افلاطون کو آرٹ کا پہلا محسن اور سب سے پہلا دشمن بھی کہا گیا ہے۔

شعر کیا ہے؟ سامنے کی تعریف یہ ہو سکتی ہے کہ شعر داخلی جذبات و محسوسات کا اظہار یہ ہے، لیکن ادبی تنقید میں یہ شعر کا نہایت محدود تصور ہے۔ شعر اگر داخلی اور تخلیقی تجربات (جذبات و محسوسات) کا اظہار یہ ہے تو یہی تعریف ناول، افسانہ یا دیگر اصناف پر بھی منطبق ہو سکتی ہے۔ شعر کی ماہیت پر غور و فکر سے اندازہ ہوتا ہے کہ شعر الفاظ و معانی کی بہترین تنظیم کا نام ہے جو پیچیدہ عمل سے گذرنے کے بعد وجود میں آتی ہے۔ یہ تنظیم مختلف عناصر کا مربوط نتیجہ ہے۔ انھی عناصر کی وجہ سے شعر میں زیادہ اعماق، زیادہ اغراق، زیادہ وسعت اور زیادہ زرخیزی پیدا ہوتی ہے، اور اس کی ظاہری تنگنائے بھی معنوی اعتبار سے بسیط ہو جاتی ہے۔ انھی عناصر کی تلاش و توضیح سے اس موضوع کو نسبت ہے۔ اس مطالعے کا مقصد شعر / تخلیق کی تنظیم یا Totality میں اجتماعی ساخت کی پیچیدہ گرہوں کو کھولنا ہے۔

شعر بالائی اور ذیلی، دونوں انفرا سٹرکچر (Infrastructure) سے مربوط ہوتا ہے۔ اس لیے تخلیقی ڈھانچہ شعریات کا انکشاف ہے۔ ماہر فن جب یہ دیکھتا ہے کہ کس طرح تخلیق مرتب اور مدون ہو رہی ہے تو لا محالہ اس کی نظر ان عناصر پر بھی پڑتی ہے جن سے شعر کی تشکیل ہوئی ہے، لیکن ان عناصر کی شناخت کا پیمانہ کیا ہے؟ ان کی شناخت ممکن ہے بھی یا نہیں؟ شمس الرحمن فاروقی نے 88 صفحات پر پھیلے ہوئے اپنے مبسوط و مربوط مقالے 'شعر، غیر شعر اور نثر' میں جو تھیسس (Thesis) وضع کی ہے وہ یہ ہے کہ شعر کی (معروضی) شناخت ممکن ہے، جس کی بنیاد پر شعر کو نثر سے الگ کیا جا سکتا ہے۔ تھوڑی دیر یہاں رک کر معاصر تنقیدی میلانات سے قطع نظر ہم اپنی قدیم تنقیدی روایات سے رجوع کرنا چاہتے ہیں، دیکھیں کیا جواب ملتا ہے؟ 'آبِ حیات' (نظم اردو کی تاریخ) میں مولانا محمد حسین آزاد شعر / نظم کو عجیب صنعت، صنائع الہیٰ میں سے قرار دیتے ہیں "جسے دیکھ کر عقل حیران ہوتی ہے کہ اول ایک مضمون کو ایک سطر میں لکھتے ہیں۔ پھر اسی مضمون کو فقط لفظوں کے پس و پیش کے ساتھ لکھ کر دیکھتے ہیں تو کچھ اور ہی عالم ہو جاتا ہے۔ بلکہ اس میں چند کیفیتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔" (1) ان کیفیات کو آزاد تین جملوں میں بیان کرتے ہیں:

- وہ وصفِ خاص ہے جسے سب موزونیت کہتے ہیں۔

- کلام میں زور زیادہ ہو جاتا ہے اور مضمون میں ایسی تیزی آجاتی ہے کہ اثر کا نشتر دل پر کھٹکتا ہے۔
- سیدھی سادی بات میں ایسا لطف پیدا ہو جاتا ہے کہ سب پڑھتے ہیں اور مزے لیتے ہیں۔(2)

لیکن موزونیت کیا ہے؟ شعری بافت میں وہ کون سا عنصر ہے جس سے کلام میں زور زیادہ ہو جاتا ہے اور بے پناہ تیزی آجاتی ہے؟ وہ کون سی شے ہے جس سے سیدھی سادی بات میں بلا کا لطف پیدا ہو جاتا ہے اور لوگ پڑھ پڑھ کر سر دھنتے ہیں؟ آزاد سے ان سوالوں کے جواب دریافت کریں تو کچھ مایوسی ہوگی۔ان کے زمانے میں شعر کی وجودیات/شعریات یا ساخت/ہیئت کے افہام و تفہیم کا مزاج ترقی یافتہ نہیں تھا۔رفتہ رفتہ مشرقی لالٹین میں مغربی روشنی سرایت کر رہی تھی۔ان کا زمانہ تو خیر، لیکن جب عبدالرحمٰن بجنوری کہتے ہیں کہ بوطیقا کی رو سے ''شعر کی بنیاد عروض پر قائم ہے''۔(3) تو ہم یقیناً سوچ میں پڑ جاتے ہیں۔شعر کے مختلف اجزا میں عروض کی حیثیت محض ایک جز کی ہے۔عروض قطعی شعر کی بنیاد نہیں۔کیا بجنوری ان دو مصرعوں کو شعر مانیں گے جو عروض کی میزان پر بالکل کھرے ہیں:

روشنی روشنی روشنی روشنی (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)
تیرگی تیرگی تیرگی تیرگی (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)
(بحر متدارک مثمن سالم)

روشنی، زندگی اور تیرگی، موت کی علامت بن سکتی ہے۔مصرعوں میں روانی ہے۔الفاظ کی تکرار بھی ہے۔صوتی اعتبار سے کوئی جھول نہیں۔ایک حرف بھی ساقط نہیں۔ان تمام خوبیوں کے باوجود شعر نہیں بن سکا۔کیوں؟ اس کا جواب عبدالرحمٰن بجنوری کے پاس نہیں ہے۔اس کا جواب صاحبِ 'بحر الفصاحت'، نجم الغنی کے پاس بھی نہیں ہے، کیوں کہ وہ بھی عروض ہی کو شاعری کی بنیاد قرار دیتے ہیں:

سخن وری ہے نظر سے نظر کا راز و نیاز

عروض سے نہ زبان و بیاں سے آتی ہے

(احمد مشتاق)

حالی نے شاعری کے لیے وزن اور ردیف و قافیہ کو ضروری قرار نہیں دیا۔ان کا خیال ہے کہ ''نفسِ شعر وزن کا محتاج نہیں ہے''۔وہ صنائع بدائع کو عیب سمجھتے ہیں۔اپنے مقدمے میں انھوں نے بہت سے اشعار نقل کیے اور ان کا مختصر تجزیہ کیا۔ان کے مطابق اگر شعر میں روزمرہ کی زبان کے ساتھ محاورے کی صحت موجود ہے تو شعر یقیناً اچھا ہوگا۔ان پر نیچرل شاعری اس قدر سوار تھی کہ مبالغے کو شعر کے لیے سمِ قاتل سمجھتے تھے۔انھوں نے شاعر بننے کے لیے تین شرطیں (تخیل، مطالعۂ کائنات، تفحص الفاظ) بیان کیں۔اچھے شعر کی تین خصوصیات (سادگی، اصلیت، جوش) کی نشاندہی کی۔انھوں نے شاعر کے لیے جو شرائط بیان کیں وہ کسی بھی افسانہ/ناول نگار کے لیے بھی ہوسکتی ہیں۔ شعر کی جن تین خوبیوں کا ذکر کیا وہ تخلیقی نثر پر بھی منطبق ہوسکتی ہیں۔ تخیل، الفاظ کی فصاحت/بلاغت، سادگی، اصلیت، جوش، روزمرہ کی برجستگی، محاورے کی صحت..... یہ خصائص شعر کے ساتھ تخلیقی نثر میں بھی پائے جاتے ہیں۔ تشبیہ، استعارہ، علامت، کنایہ، مجازِ مرسل، کا تعلق شعر کے ساتھ تخلیقی نثر سے بھی ہے لیکن تخلیقی نثر کیا ہے؟ کیا شعر اور تخلیقی نثر ایک ہی شے کا نام ہے یا دونوں الگ الگ ہیں؟ جس نثر میں زبان کا تخلیقی استعمال ہو وہ تخلیقی نثر ہے۔ مثلاً افسانہ، ناول اور انشائیے کی نثر۔جب کہ تنقیدی، منطقی، معروضی اور سائنسی/توضیحی نثر غیر تخلیقی کہلاتی ہے۔شعر اور تخلیقی نثر میں بعض خصائص مشترک ضرور ہو سکتے ہیں لیکن دونوں کے حدود/دائرے، مبادیات/شعریات میں بہت فرق ہے۔ شعر میں ابہام ہوتا ہے، جب کہ نثر میں توضیح۔ شعر میں اجمال ہوتا ہے، جب کہ نثر میں وضاحت۔ حتیٰ کہ تخلیقی نثر میں بھی۔ نثر میں اگر ابہام/اجمال ہوتا بھی ہے تو اس میں تسلسل نہیں رہتا۔ شعر اور نثر کا سب سے بڑا اور بالکل سامنے کا فرق یہ ہے کہ دنیا کی ہر زبان میں نثر پیراگراف میں لکھی جاتی ہے، جب کہ شعر مصرعوں میں کہے جاتے ہیں۔ لیکن شعر کی ضد کیا ہے؟ نثر یا کچھ اور؟ حالی اس کا جواب دیتے ہیں:

زمانہ حال کے محقق شعر کا مقابل جیسا کہ عموماً خیال کیا جاتا ہے نثر کو نہیں ٹھہراتے بلکہ

علم و حکمت کو ٹھہراتے ہیں۔وہ کہتے ہیں کہ ''جس طرح حکمت کا کام براہ راست یہ

ہے کہ ہدایت کرے، تحقیقات میں مدد پہنچائے اور حقائق کو روشن کرے۔عام اس
سے کہ کوئی اس سے محظوظ یا متعجب یا متاثر ہو یا نہ ہو،اسی طرح شعر کا کام براہ راست
یہ ہے کہ فی الفور لذت یا تعجب یا اثر پیدا کر دے۔عام اس سے کہ حکمت کا کوئی مقصد
اس سے حاصل ہو یا نہ ہو اور عام اس سے کہ نظم میں ہو یا نثر میں''۔(4)

حالی کا اتفاق درست ہے کہ شعر کی ضد نثر نہیں بلکہ سائنس / حکمت / منطق ہے۔نثر کی ضد نظم ہو سکتی ہے اور وہ بھی فقط اس زاویے سے کہ نظم میں وزن کا التزام ہوتا ہے،جب کہ نثر اس سے عاری ہوتی ہے۔شعر اور نثر کے باب میں ہم آخری بات یہ کہنا چاہیں گے کہ دونوں میں امتیاز کا کوئی ٹھوس کلیہ قائم کرنا مشکل ہے۔یہ بھی کلیہ نہیں ہو سکتا کہ نثر پیرا گراف ہی میں لکھی جا سکتی ہے، مصرعوں میں نہیں۔یہ مثال دیکھیے:

ادب کو اوڑھتا ہوں اور بچھاتا ہوں ادب کو میں
میں ٹیگور اور غالب کو بڑا شاعر سمجھتا ہوں
ہمیشہ میں غزل کو شاعری کا تاج کہتا ہوں
حقیقت میں غزل کا فن سخن کی آبرو ٹھہرا

کیا یہ خود ساختہ مصرعے شعر کہلانے کے مستحق ہیں؟اگر نہیں تو کیوں؟جواب یہ ہے کہ ان میں شعری خواص نہیں ہیں۔تمام مصرعے بحرِ ہزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) میں ہیں لیکن پھر بھی شعر کے بجائے نثر ہیں اور وہ بھی بہت واضح۔اس لیے شعر اور نثر کے باب میں کوئی کلیہ قائم کرنا مناسب نہیں،البتہ افہام و تفہیم کے لیے کچھ امتیازات درست ہیں، لیکن مسلمات / کلیے سے قطع نظر۔اس لیے کہ مفروضہ ہر جگہ اور ہمیشہ قابل قبول نہیں ہوتا۔ہمارا کلام ان لوگوں سے نہیں ہے جن کو ادبی ڈسکورس میں دلچسپی ہی نہیں۔ان لوگوں سے ہماری کوئی بحث نہیں جو اس باب میں مسلمات / کلیے پر یقین رکھتے ہیں۔کچھ حضرات تو مذکورہ بالا مصرعوں میں بھی ابہام / اجمال / جدلیاتی لفظ / استعارہ / علامت، تلاش کر لیں گے، لیکن ان کا کیا؟انھیں تو محض موشگافی کرنی ہے۔انھیں تو اس طرح کے شعر (معما) میں بھی ہزار رنگ نظر آتے ہیں:

آدمی مخمل میں دیکھے مورچے بادام میں

ٹوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں

(ناسخ)

خلاصہ کلام یہ ہے کہ مفروضہ، کلیہ نہیں ہو سکتا۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جسے شعر کہا جائے، اس میں نثری بیانیہ تلاش کر لیا جائے۔ جسے نثر کہا جائے، اس میں کوئی شعری خواص ڈھونڈ لے۔ اس طرح یہ جھگڑا تو چلتا رہے گا۔ شمس الرحمن فاروقی نے جو 'غیر شعر' یعنی نثری خواص والی شاعری کا تصور پیش کیا ہے وہ شعر اور نثر کے درمیان واضح فرق قائم نہیں کرتا۔ محض وزن کے التزام کی وجہ سے دو مصرعے شعر (غیر شعر) نہیں ہو سکتے جن میں نثری خواص حاوی ہوں۔ فاروقی صاحب لکھتے ہیں کہ ''اب وقت آگیا ہے کہ ہم نثری خواص والی شاعری پر ایمان لانے سے انکار اور شعر کی سالمیت کا اعلان کریں۔'' (5) فاروقی صاحب نے جس تناظر میں اپنا وقیع مقالہ 'شعر، غیر شعر اور نثر' سپردِ قلم کیا ہے اور جس تناظر میں انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے اس میں یہ رائے قائم کرنے میں وہ حق بجانب ہیں، لیکن ہمارا مطمح نظر کچھ الگ ہے۔ شعر کی سالمیت پر ایمان لانے کے لیے ہمیں شعری خواص میں دلچسپی ہے، نہ کہ نثر کی معروضی شناخت میں۔ شعر پر لکھنے کے لیے ہمیں شعری سیاق و سباق چاہیے۔ ہمارا محور/مرکز یہ ہے کہ شعر کیا ہے؟ یہ نہیں کہ نثر کیا ہے؟ شعر کی سالمیت پر گفتگو کے لیے ہم نثر کو مقابل نہیں چاہتے، اور نہ ہی یہاں 'شعر، غیر شعر اور نثر' قسم کی کوئی چیز تحریر کرنی ہے۔ ہمیں اس سے غرض نہیں کہ استعارہ نثر میں ہوتا ہے یا نہیں؟ تشبیہ نثر میں پائی جاتی ہے یا نہیں؟ علامت نثر میں کیوں کر بار پاتی ہے؟ اگر نثر میں ان جیسے عناصر پائے جاتے ہیں تو پائے جائیں۔ اگر اجمال/جدلیاتی لفظ/ابہام جیسی خصوصیات نثر میں بھی پائی جاتی ہیں تو پائی جاتی رہیں۔ ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ شعر کن عناصر سے عبارت ہے؟ ہمیں شعر کی کھال کے ساتھ اس کے روم روم میں اترنا ہے۔ اس کے بدن کے خط و خال کے ساتھ اس کے اندر بہنے والے خون کی گردش اور رفتار تک پہنچنا ہے۔ ہمیں اس سے بحث نہیں کہ شعر اور نثر میں فرق کیا ہے؟ کیوں کہ ہمیں تو افہام و تفہیم کے ذریعے کچھ سوالات پیدا کرنے ہیں۔ کچھ نتائج اخذ کرنے ہیں۔ اس تمحیص و تجزیے میں ہمیں شعر کے مرکز کے ساتھ اس کے حاشیائی عناصر پر بھی نظر ڈالنی ہے تاکہ شعر کی کوئی جامع تعریف نہیں، تو کچھ تفہیم ہی ہو جائے۔

موضوع کو آگے بڑھانے کے لیے اہم ترین سوال یہ ہے کہ شاعری اور شعر میں کیا فرق ہے؟ ممکن ہے سوال کچھ عجیب سا معلوم ہو، لیکن معاملہ توجہ طلب ہے۔ واضح جواب یہ ہے کہ شعر، شاعری ہی کا ایک جز ہے۔ شاعری بحرِ بے کراں ہے جب کہ شعر اس کا ایک قطرہ، لیکن یہ قطرہ اپنے جلو میں کتنے ہی دریاؤں کو سمیٹے رکھتا ہے۔ مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، غزل، نظم، رباعی، قطعہ وغیرہ شاعری کی اصناف ہیں اور متعدد (کمی/بیشی ہو سکتی ہے) اشعار کا مجموعہ۔ کسی صنف کے دھاگے میں ہر شعر ایک موتی کی طرح ہے۔ مگر اس وقت بحث شعر سے ہے، شعری اصناف سے نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ کسی صنف میں ہر شعر، مختلف معنی اور خصوصیات رکھتا ہو۔ مثلاً غزل۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی صنف کے تمام اشعار میں خیال، موضوع اور تفہیم میں تسلسل پایا جاتا ہو، اور یہ تسلسل اس صنف کے فطری ارتقا کے لیے ضروری ہو۔ مثلاً نظم کی مختلف اقسام/مرثیہ، مثنوی وغیرہ۔ ہمیں موضوع/خیال کے تسلسل یا عدم تسلسل سے کوئی مطلب نہیں۔ ہماری غرض تو محض شعر سے ہے جو مثنوی کا بھی ہو سکتا ہے۔ غزل کا بھی ہو سکتا ہے اور قصیدے کا بھی ہو سکتا ہے۔ آزاد اور نثری نظموں کا ہو سکتا ہے یا نہیں؟ نہیں۔ کیوں؟ اس ضمن میں نہایت اہم اور بنیادی نکتہ یہ ہے کہ کیا ہر دو مصرعے مل کر شعر بن سکتے ہیں یا شعر کہلا سکتے ہیں؟ جواب نفی میں ہوگا، لیکن کیوں؟ اس لیے کہ شعر کے کچھ بنیادی اصول ہیں جن کی پاسداری/التزام ضروری ہے۔ جس طرح ہر صنف کی شناخت اس کی ہیئت سے ہے، ٹھیک اسی طرح شعر کی بھی اپنی مخصوص ہیئت ہے۔ شعر کے لیے بنیادی شرط یہ ہے کہ وہ دو مصرعوں پر مشتمل ہو۔ تو کیا اس تعریف کی روشنی میں یہ دو دو مصرعے شعر کہلانے کے مستحق نہیں ہیں؟

لوگوں کے چہروں کی

ادھ کھلی کتاب کی سطر سطر میں

میں ایسا کھو جاتا ہوں

یہ بھی یاد نہیں رہتا

میں ایک ننھی بوند ہوں

جس کو ریت کے تودوں میں مل جانا ہے (’چہروں کی ادھ کھلی کتاب‘۔ محمد حسن)

مصرعوں کی ترتیب نہیں بدلی گئی ہے۔ مذکورہ نظم میں چھے مصرعے ہیں یعنی تین شعر ہوں گے، لیکن دو دو مصرعوں کی ترتیب کے باوجود مذکورہ مصرعے شعر نہیں ہو سکتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ شعر کی ہیئت اور مبادیات سے خارج ہیں۔ تو شعر کی معروضی تعریف کیا ہو گی؟ اس سے پہلے کہ شعر کی معروضی تعریف کی جائے 'شعر العجم' سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو، تاکہ افہام و تفہیم میں آسانی ہو:

> کسی چیز کی حقیقت اور ماہیت کے تعین کا آسان علمی طریقہ یہ ہے کہ پہلے اس کا کوئی نمایاں وصف لے لیا جائے، پھر یہ دیکھا جائے کہ اس وصف میں اور کیا کیا چیزیں اس کے ساتھ شریک ہیں، پھر ان صفات کو ایک ایک کر کے متعین کیا جائے جن کی وجہ سے یہ چیز اپنی اور ہم جنس چیزوں سے الگ اور ممتاز ہو تی گئی۔(6)

شعر کا نمایاں وصف یہ ہے کہ دو مصرعوں پر مشتمل ہو لیکن دونوں مصرعے ہم وزن ہوں اور ارکان کی تعداد دونوں مصرعوں میں مساوی ہوں اور دونوں مصرعوں میں ارکان کی تعداد چار سے کم نہ ہو۔ شعر کی تعریف کرتے ہوئے زار علامی رقم طراز ہیں:

> لغوی معنی جاننا۔ اصطلاح میں اس کلام موزوں مخیل کو کہتے ہیں جس پر سامع پر تاثیرِ انقباض و انبساط پیدا ہو۔ پہلے لوگوں نے شعر کی جو تعریف کی ہے کہ موزوں ہو، مقفیٰ ہو، با معنی ہو اور بالقصد کہا گیا ہو، ہمیں اس میں کلام ہے، شعر کے مقتضائے معنی حال سب سے اولین شرط ہے، لیکن قافیہ اور قصد کی شرطیں بالکل فضول ہیں۔ کیوں کہ نثر اور شعر میں یہی فرق ہے کہ نظم بحور اور اوزان کی قید میں ہوتی ہے اور نثر اس سے آزاد۔ کلام موزوں بقصد موزوں ہوا ہو یا بلا قصد اس کو موزوں ہی کہا جائے گا۔ (7)

شعر کو بیت/فرد بھی کہتے ہیں۔ اس لیے شعر میں ہیئتی سطح پر قافیہ/ردیف کی شرط فضول ہے۔ قافیہ/ردیف کے التزام سے بیت/فرد شعر کی تعریف سے باہر ہو جائے گا۔ مثلاً یہ دو شعر:

کیا میں بھی پریشانی خاطر سے قریں تھا

آنکھیں تو کہیں تھیں دل غم دیدہ کہیں تھا

مجالِ ترکِ محبت نہ ایک بار ہوئی

خیالِ ترکِ محبت تو بار بار آیا

پہلا شعر میر کے دیوان اول کا مطلع ہے۔اس میں قافیے اور ردیف، دونوں کی پابندی کی گئی ہے۔ معلوم یہ ہوا کہ قافیے اور ردیف کی پابندی سے شعر کی ایک اور صورت سامنے آتی ہے۔یعنی وہ مطلع بن جاتا ہے۔ قافیہ اور ردیف کی پابندی سے کوئی بھی شعر مطلع بن جائے گا۔ یاد رہے کہ ردیف قافیے کے بغیر قائم نہیں ہو سکتی۔ مطلع کے لیے محض قافیہ کافی ہے۔ ردیف کی شرط ضروری نہیں، لیکن ردیف سے صوتی اور معنوی حسن بڑھ جاتا ہے۔ شعر میں روانی آجاتی ہے۔اس طرح مطلع کی ظاہری ساخت میں قافیے/ردیف کی ضرورت پڑتی ہے۔ مطلع سے الگ، تنہا شعر کی ساخت ان پابندیوں کو گوارا نہیں کرتی۔ان پابندیوں سے شعر بیت/فرد نہیں کہلا سکے گا۔ دوسرا شعر وحشت کلکتوی کا ہے جس میں نہ قافیے کا علم ہوتا ہے اور نہ ردیف کا۔اس لیے اس کو شعر، بیت، فرد- کچھ بھی کہہ لیجیے۔اس لیے شعر کے پیرایے/اسٹرکچر کو سمجھ لینا ضروری ہے۔اول یہ کہ شعر کے دونوں مصرعے موزوں مخیل ہوں۔ دوم ایک مصرع کم سے کم دو رکن پر مشتمل ہو۔یعنی ایک شعر میں کم سے کم چار ارکان ہوں۔ چاروں ارکان کے الگ الگ نام عروضیوں نے متعین کیے ہیں۔ پہلے مصرعے کے پہلے رکن کو 'صدر' اور آخری رکن کو 'عروض' کہتے ہیں، جب کہ دوسرے مصرعے کے پہلے رکن کو 'ابتدا' اور آخری رکن کو 'ضرب یا عجز' کہتے ہیں۔ دو رکن والے مصرعے میں 'حشو' نہیں ہوتا۔ 'حشو' وہ ارکان ہیں جو 'صدر و عروض' اور 'ابتدا و ضرب/عجز' کے درمیان واقع ہوں۔

ہر فن پارے کی مانند شعر کی بھی اپنی مخصوص ہیئت ہے جو دو حصوں میں منقسم ہے- داخلی اور خارجی۔ صنفی شناخت موضوع سے بھی ہوتی ہے۔ مثلاً مرثیہ، جس کا موضوع واقعاتِ کربلا اور ان کے متعلقات یا کسی کی موت کے رنج میں آہ و بکا کو شعری پیکر عطا کرنا ہے۔ قصیدہ، جس کا موضوع مدح یا ہجو ہے، لیکن ایک شعر خواہ وہ مرثیہ/قصیدہ/مثنوی/غزل یا دیگر کسی بھی صنفِ سخن کا ہو، اپنا تنہا وجود بھی رکھتا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

ہیں کواکب کچھ، نظر آتے ہیں کچھ
دیتے ہیں دھو کا یہ بازیگر کھلا

وہ قد اس لیے تھا نہ سایہ فگن
کہ تھا کل وہ اک معجزے کا بدن

جلی ہیں دھوپ کی شکلیں جو ماہتاب کی تھیں
کھنچی ہیں کانٹوں پہ جو پتیاں گلاب کی تھیں

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا

پہلا شعر غالب کے اس مدحیہ قصیدے کا ہے جس کو انھوں نے بہادر شاہ ظفر کی شان میں لکھا تھا۔ مدح کا یہ شعر قصیدے سے الگ بھی اپنا وجود رکھتا ہے۔ یہ اتنا مشہور ہے کہ بعض حضرات اسے غزل کا شعر سمجھتے ہیں۔ دوسرا مثنوی 'سحر البیان' (میر حسن) کا نعتیہ شعر ہے جو محمد ﷺ کی شان مبارک میں کہا گیا ہے، لیکن اس شعر کو عشقیہ سیاق/مفہوم میں صنعتِ مبالغہ کے ساتھ دیکھیے۔ تیسرا شعر داغ دہلوی کے اس شہر آشوب کا ہے جس کو انھوں نے 1857 کے غدر کی تباہی سے رنجور ہو کر لکھا تھا۔ اس شعر کو 1947 کی تقسیمِ وطن کی تباہیوں کے زاویے سے دیکھیے۔ چوتھا میر انیس کے مرثیے کا مشہور شعر ہے جس کو ہم مرثیے کے سیاق وسباق سے الگ اپنے روز مرہ کے تجربات اور داخلی کیفیات سے منسلک کر کے بھی دیکھ سکتے ہیں۔ مذکورہ اشعار کی شرح وبسط کا یہاں موقع نہیں۔ اشارہ کافی ہے۔ خلاصہ یہ ہے کہ ایک شعر بہ ذاتِ خود اپنا موضوع طے کرتا ہے۔ اس کے بے شمار سیاق وسباق ہو سکتے ہیں۔ شعر کی بڑائی کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ اس کو کسی ایک معنوی چوکھٹے میں مقید نہ کیا جا سکے۔ اس لیے معروضہ یہ ہے کہ شعر کی ٹھوس شناخت موضوع سے نہیں، بلکہ اس کی مخصوص ساخت یا خارجی ہیئت سے ہے۔ موضوع اور پیش کش کے اعتبار سے ہو سکتا ہے کہ وہ شعر بلند/پست ہو لیکن اس کی اولین/معروضی/اساسی/عمومی پہچان اس کی خارجی ہیئت یا مشینی ڈھانچے سے ہے۔ ہیئت ہی یہ طے کرتی ہے کہ فن پارہ کیا ہے.....(پابند/معرا/آزاد/نثری) نظم، (مسلسل/

غیر مسلسل/مردف/غیر مردف)غزل، قطعہ یا رباعی؟ خارجی ہیئت کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو جس کی تربیت روایات کی روشنی میں ہوئی ہے، فن پارے کی فوری تاثراتی شناخت کے لیے بنیاد فراہم کر دیتی ہے،اور ہم متن کے خارجی سروکاروں سے آگاہ ہو جاتے ہیں۔

سنسکرت، ہندی اور انگریزی میں بھی شعر اور اس کی مبادیات کا تصور مستحکم ہے۔ان ادبیات میں بھی شعر کی شناخت اس کے خارجی لباس ہی سے ہے۔ سنسکرت میں شعر (Slokas) مخصوص بحر میں کہے جاتے ہیں اور دو مصرعوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔یہ مصرعے باہم سخت مطابقت/مماثلت (Strict Conformity)کا تقاضا کرتے ہیں، بتیس اکشروں(حروف) یا بول(Syllables)پر مبنی ہوتے ہیں۔شعر کا یہ بنیادی ڈھانچہ(Framework)کوئی عام ساخت نہیں بلکہ یہ جمالیاتی سطح پر اس لیے متاثر کن ہے کہ یہ شعری ترکیب(Poetic Composition)کا حامل ہے اور مخصوص تنظیم و ترتیب اس کے مزاج کا اٹوٹ حصہ ہے۔مذہبی کتاب 'گیتا' میں سات سو اشعار(Verses/Slokas) اسی مخصوص ہیئتی نظام کا حصہ ہیں۔ہندی میں شعر کی صورت میں دوہے کی روایت نہایت قدیم ہے۔اردو میں دوہا کہنے والے اکثر شعرا ہندی عروض 'پنگل' سے نابلد ہوتے ہیں جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اردو میں دوہے فنی لوازمات سے عاری ہو جاتے ہیں۔رباعی کی طرح دوہوں کے بھی مخصوص اوزان مقرر ہیں۔دوہے کے ہر مصرعے میں 23یا24 ماترائیں ہوتی ہیں۔اردو شعر کی طرح دوہا بھی دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے لیکن یہ اپنے مخصوص مزاج کا متقاضی ہے۔ انگریزی میں شعر کے لیے Coupletاور Distichکے الفاظ مستعمل ہیں۔انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا میں Couplet کی تعریف میں لکھا ہے:

> "Couplet, a pair of end-rhymed lines of verse that are self-contained in grammatical structure and meaning."

مذکورہ تعریف Heroic Couplet کی ہے جو شعر کی روایتی ساخت ہے۔کہتے ہیں کہ چودھویں صدی میں چوسر(Chaucer)نے انگریزی میں اسے متعارف کرایا۔اس کے بعد ڈرائڈن (John Dryden)اور الکزنڈر پوپ(Alexander Pope)نے سترہویں صدی کے اواخر اور اٹھارویں صدی کے اوائل میں اس ہیئت کو پختگی عطا کی۔Heroic Coupletکے دونوں مصرعے باہم مقفیٰ(End-rhymed)اور Iambic pentameterمیں ہوتے ہیں۔اس بحر میں کہے ہوئے شعر کے ہر مصرعے میں پانچ Beats/Syllablesہوتے ہیں۔انگریزی میں شعر کے لیے

Couplet اورDistichایک دوسرے کے مترادف(Synonym) سمجھے جاتے ہیں،لیکن معنوی اعتبار سے Distichزیادہ وسعت رکھتا ہے۔یہ مقفیٰ ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ نظمِ معرا(BlankVerse) کے اشعار کو بہ آسانی فرد یاDistich کہا جا سکتا ہے۔دنیا کی دیگر ادبیات میں بھی شعر(دو مصرعوں والی نظم) کے لیے کوئی نہ کوئی ساخت موجود ہے۔دیگر ادبیات میں بھی شعر کی متبادل صنف کی شناخت ہیئت سے ہے۔گویا ظاہری پہچان کے لیے ہیئت ہی اساس بنتی ہے۔

شعر کے حصار کو توڑ کر اگر شاعری کی بے کرانی میں داخل ہوا جائے تو معلوم ہو گا کہ شاعری کے لیے ہیئت کوئی مسئلہ نہیں ہے۔وہ کسی بھی پیرایے/وضع/ساخت میں ظاہر ہو سکتی ہے۔امداد امام اثر نے شاعری کو شراب سے تعبیر کر کے صحیح کہا ہے کہ شراب ہر قیمت پر شراب ہی رہے گی،خواہ کسی بھی پیالے(سونے/چاندی/پیتل/مٹی) میں رکھ دی جائے۔وہ اس وقت تک شراب رہے گی،جب تک اس کی ماہیت نہ بدل جائے۔اس لیے خارجی حوالوں سے ہم شعر/نظم کی شناخت تو بہ آسانی کر سکتے ہیں لیکن شاعری کی نہیں۔شاعری کیا ہے؟یہ اسی نوع کا سوال ہے کہ روح کیا ہے؟سینے میں خلش،آنکھوں میں تپش اور دل کے نہاں خانوں سے اٹھنے والا درد کیا ہے؟زندگی کیا ہے؟ایلیٹ کی رائے بامعنی ہے کہ اگر ہم شاعری کی تعریف کر بھی لیں تو یہ سعیِ لاحاصل ہو گی۔اس لیے مسئلہ شاعری کی تعریف کا نہیں۔نکتہ یہ ہے کہ شاعری(ادب)اور زندگی میں کیا تعلق ہے؟یہاں ایک عقدہ یہ بھی حل ہو گیا کہ بحر کی شرط شعر یامختلف شعری ہیئتوں کے لیے ہے،بہ ذاتِ خود شاعری کے لیے نہیں۔شعر کی تخلیق یاقرأت دریافت(Explore) کرنے کا عمل ہے۔اس عمل میں ظہور پذیر ہونے والے چند بنیادی اجزا کو کچھ اہم ناقدین نے نشان زد کیا ہے:

- لفظ،وزن،معنی،قافیہ(قدامہ بن جعفر/ابن رشیق القیروانی)
- تصور،تخیل،صناعی،قوتِ اظہار(نظامی عروضی)
- (شعر کو)مرتب،بامعنی،موزوں،متکرر،متساوی،اور اس کے آخری حروف کو ایک دوسرے سے مماثل ہونا چاہیے۔(شمس قیس رازی)
- تخیل،مطالعۂ کائنات،تفحص الفاظ/سادگی،اصلیت،جوش(حالی)
- الفاظ،وزن(راگ)،جذبات،محاکات،تخئیل(شبلی)

- قافیہ، ردیف، وزن (عبدالسلام ندوی)
- موزونیت (وزن، قافیہ، ردیف)، اثر/جذبات کی تصویر کشی (مسعود حسن رضوی ادیب)
- نقوش، الفاظ، آہنگ (وزن)، لب ولہجہ (کلیم الدین احمد)
- موزونیت، اجمال، جدلیاتی لفظ، ابہام (شمس الرحمن فاروقی)
- الفاظ کی مخصوص ترتیب، تمثالی پیکر (Image)، آہنگ، لے، موسیقی، وزن (شوکت سبزواری)

مذکورہ عناصر خارجی وداخلی، دونوں ساختوں پر محیط ہیں۔ان تمام عناصر کی منفرد/جداگانہ حیثیت بھی ہے، لیکن یہ شعر میں آنے کے بعد یوں جذب ہو جاتے ہیں کہ شعر مربوط اکائی بن جاتا ہے۔اسی گہرے تنوع کی وجہ سے شعر کو قطرے میں دجلہ کہتے ہیں۔ شعر کی حیثیت ایک چھوٹی نظم کی بھی ہے جس میں مفاہیم کی کثرت کے ساتھ ہر قاری کے لیے مرکزی خیال بھی ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ اچھا شعر وہ ہے جس کی نثر نہ کی جاسکے۔اس کا مطلب یہ نہیں کہ واقعی اس کی نثر ناممکن ہے، بلکہ اس کا مفہوم یہ ہے کہ نثر کرنے سے اس کی تاثیر یا حسن ختم ہو جائے گا۔ شعر میں داخل اور خارج کی بحث لفظ و معنی کی بحث ہے۔ لفظ ظاہری ہیئت ہے، جب کہ معنی داخلی ساخت ہے۔ انفراد و اختصاص کے باوجود دونوں میں گوشت اور ناخن والا رشتہ ہے۔ شاعری میں لفظ ظاہری تمثال کے ہمراہ داخلی کیفیات/جذبات کے بھی پیکر تراشتا ہے۔ یہ کام تنہا لفظ نہیں کرتا بلکہ اس کے لیے لفظوں کا مجموعہ (تنظیم) درکار ہوتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ نظم/شعر (عمارت) کی تعمیر الفاظ (اینٹوں) کے ذریعے ہوتی ہے، لیکن یہاں معنی کی اہمیت بھی مساوی ہے۔ جس طرح جسم کی زندگی کے لیے روح ضروری ہے، ٹھیک اسی طرح الفاظ کی حیات اور نمو کے لیے معنی۔ لفظ پیکر بھی ہوتا ہے۔ اس کی بہترین تنظیم، بہترین نقوش کو پیش کرتی ہے۔ان نقوش میں واقعیت کے اجزا نمایاں ہوتے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے اس سلسلے میں اہم نکتہ اٹھایا ہے:

- شعر خاص خاص لفظوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔
- لفظوں کا ہر مجموعہ شعر نہیں ہوتا۔(8)

اس کا مطلب یہ ہے کہ الفاظ کے الٹ پھیر سے تک بندی یا قافیہ پیمائی تو ہو سکتی ہے، شعر تخلیق نہیں ہو سکتا۔

میر انیس کہتے ہیں:

لفظ ہیں یا گوہرِ شہوار کی لڑیاں انیس
جوہری بھی اس طرح موتی پرو سکتا نھیں

اور آتش کہتے ہیں:

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

شاعری بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کا نام ہے۔وہ جو کہا جاتا ہے کہ "Poets are in love with words" اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر الفاظ کی Full potential کو بروئے کار لاتا ہے۔اس کو الفاظ کے توسط سے پیکر سازی (Image making capacity of language) کا فن آتا ہے۔یہی فن ہمارے جذبات کو بیدار کرتا ہے اور ہمارے سامعہ کو لطف بہم پہنچاتا ہے۔اکثر شعر پڑھتے/سنتے ہی ہم پھڑک اٹھتے ہیں۔اس کا سبب وہ جمالیاتی توانائی (Aesthetic energy) ہے جو زبان کے تخلیقی استعمال میں پوشیدہ ہوتی ہے۔جدلیاتی الفاظ یا تشبیہ، استعارہ، کنایہ، علامت وغیرہ کی وجہ سے تخلیقیت میں حسن پیدا ہوتا ہے اور شاعری قافیہ پیمائی کے بجائے معنی آفرینی بن جاتی ہے۔ابہام اور مبالغے کا اگر مناسب استعمال کیا جائے تو یہ شاعری کے لیے فائدہ مند ہیں۔ان خصائص کے ساتھ یہ بھی عرض کرنا ضروری ہے کہ شعر کے لیے بنیادی شرط تخیل (Imagination) ہے۔شاعر کے اندر اگر قوتِ واہمہ (Fancy) موجود ہے تو تخلیقی عمل میں وہ اسے کمک پہنچاتی ہے۔اس لیے شعر میں الفاظ کی موزوں ترتیب (Pattern) کے ساتھ عمیق تخئیل ہونی چاہیے۔ کیفیت اور احساس کی فراوانی ہونی چاہیے۔ شعری تجربہ ہونا چاہیے۔ شعریت ہونی چاہیے۔ورنہ شعر فقط الفاظ کا گورکھ دھندا ہو کر رہ جائے گا۔ جسم تو ہو گا لیکن جان فنا ہو جائے گی:

ہر سرودے کش نہ از شعر است زیبِ معنوی
ہاں وہاں و ہوں و ہوں بے ہودہ ات تابشنوی

(ہر راگ جسے شعر کے ذریعے معنوی زیبائش حاصل نہیں ہے، جب تک تم ''ہاں ہاں ہوں ہوں''، سنوگے تو (وہ تکرار بے ہودہ دلیل سے عاجز کرنے کی کوشش ہوگی)۔ترجمہ: پروفیسر لطیف اللہ (9)

اگر شعری ہیئت اور جمالیاتی کیف کے لیے محض الفاظ کی ظاہری ترتیب وساخت پیش نظر رکھی جائے اور اس کی معنوی حیثیت کو اہمیت نہ دی جائے گی تو اکثر بے ربط و بے معنی بندش بھی شاعری کے معیار پر پوری اتر سکتی ہے۔البتہ بنیادی چیز یہ ہے کہ الفاظ کا آہنگ اور ان کی ترتیب کے ساتھ ساتھ جذباتی وحسی تاثر پیدا ہونا ضروری ہے اور ان ہی دو عناصر کے امتزاج سے شاعری کا اعلیٰ معیار قائم کیا جاسکتا ہے۔(10)

(آئی۔اے۔رچرڈس)

معاصر شعری منظر نامے پر غزل کی مقبولیت اور ریڈیکل معنویت پر کوئی حرف نہیں آیا لیکن پابند نظموں کا چلن یقیناً کم ہوا ہے۔ہم یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ پابند نظموں کی جگہ آزاد اور نثری نظموں نے لے لی ہے مگر یہ حقیقت ہے کہ معاصر رسائل میں آزاد نظمیں جس تسلسل اور کثرت سے چھپ رہی ہیں، پابند نظمیں ان کے مقابل خال خال ہی دکھائی دیتی ہیں۔پھر بھی یہ نہیں کہا جاسکتا کہ مستقبل کی شاعری آزاد اور نثری نظم ہی ہوگی۔معاصر شعری منظر نامے کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ کہنے میں کوئی جھجک نہیں کہ آج بھی 'شعر' کی مقبولیت میں کمی نہیں آئی ہے۔آج بھی جب ہم شعر سننے/سنانے کی بات کرتے ہیں تو اسی مخصوص ساخت پر مبنی دو مصرعے سنتے/سناتے ہیں جن کی بنیاد کلاسیکی عربی فارسی شعریات پر ہے۔ہم شعر کے نام پر آزاد/نثری نظموں کے مصرعے نہیں سناتے۔افسانے کا کوئی اقتباس نہیں پڑھتے۔یہ الگ بات ہے کہ قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، مسدس، مخمس یا پابند نظم کی دیگر ہیئتوں میں شعری اظہار کا میلان ذرا کم ہوا ہے، لیکن غزل کے توسط سے 'شعر' کا جادو سر چڑھ کر بول رہا ہے۔شعر وہ کلید ہے جس کے وسیلے سے ہم اردو شاعری کی بے کرانی میں داخل ہوتے ہیں۔اسی پر نظم کی دیگر اصناف کا دارومدار ہے۔اردو شاعری کا مزاج شعر کی مختصر ہیئت سے اتنا مانوس ہے کہ اس کی عدم موجودگی میں اس کی سانسیں پھولنے لگیں گی۔اس کی جڑیں

اردو تہذیب میں بہت گہرائی تک پیوست ہیں۔ جس تہذیب کی رگوں میں یہ خون بن کر دوڑ رہا ہے، وہاں اس کی سا لمیت کے 'اعلان' کا کوئی مطلب نہیں رہ جاتا۔

ہر قرأت اقداری ہوتی ہے جس کا سبب شعریات ہے۔ شعر کی بنیاد شعریات پر ہے۔ ادب کا کوئی بھی فیصلہ شعریات کے تصور کے بغیر ممکن نہیں۔ کوئی بھی شعریات اپنے داخلی تقاضوں، ادبی ورثے اور روایات کی روشنی میں پھلتی پھولتی ہے۔ کسی تحریر کا ادبی یا غیر ادبی ہونا، کسی فن پارے کا اچھا یا برا ہونا اور کسی متن کا شعر یا نثر ہونا..... یہ سب باتیں شعریات کی روشنی میں طے ہوتی ہیں۔ شعریات مکمل ادبی کارگزاری ہے۔ شعریاتی تشکیل کی روشنی میں اردو کی پوری ادبی تاریخ کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ مختلف عہد میں شعریات کے حدود و امکانات مختلف رہے ہیں۔ ایہام گوئی کی روایت ہو یا سرسید کے افادی تصورات، ترقی پسندوں کا نظریۂ ادب ہو یا جدیدیوں کے خیالات، ان سب میں ایک بنیادی ربط تو موجود ہے لیکن ان کی ترجیحات مختلف ہیں۔

غزل کی شعریات کو سمجھنے کے لیے غزل کی رسومیات کو سمجھنا ضروری ہے۔ عاشق، معشوق، غیر، رقیب، واعظ جیسے بنیادی کرداروں کو سمجھے بغیر غزل کی رسومیات کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔ شعریات صنف کی صنفیت کو قائم کرتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون 'شعریات اور نئی شعریات' میں اردو شعریات کی تشکیلِ جدید کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

- شروعِ جدید(Early Modern): آزاد، حالی اور امداد امام اثر نے نئی شعریات قائم کرنے کی پہلی کوشش کی۔
- وسط جدید(Middle Modern): ترقی پسندوں اور حلقۂ اربابِ ذوق کے توسط سے دوسری کوشش ہوئی۔
- عہد جدید(Modern): جدیدیت نے بیک وقت نئی اور پرانی شعریات کے امتزاج سے ایک تیسری صورت بنانے کی کوشش کی۔

جدید شعریات کا دامن بہت وسیع ہے۔ چونکہ اس کے سامنے سابقہ روایات موجود تھیں اس لیے شعریاتی شعور کو پرکھنے اور نئی شکل عطا کرنے میں اسے آسانی ہوئی۔ جدیدیت نے دو اہم دعوے کیے:

- تمام ادب غیر منقسم اکائی اور مسلسل دھارے کی طرح ہے۔
- جدید شعریات نئے اور پرانے دونوں ادب کے لیے صحیح ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ ''جدیدیت کے سوا کوئی ایسا نظریۂ ادب، اردو ادب کی تاریخ میں نظر نہیں آتا جس کی روشنی میں میر، غالب، اقبال، ناول، داستان، مرثیہ، صوفیانہ شاعری، مختصر افسانہ سب کی تفہیم و تقدیرِ نو ہو سکے''۔(11)وہ کہتے ہیں کہ دھیرے دھیرے جدیدیت پر کیے گئے سارے اعتراضات جھوٹے ثابت ہوئے۔ جدیدیت نے اردو کی کلاسیکی ادب کی بازیافت کا کام کیا۔ روایات کو رد کیے بغیر تجربات کے لیے گنجائش پیدا کی اور پورے ادب سے لطف اندوز ہونے کا سلیقہ سکھایا۔ جدید شعریات نے غزل کی قدیم شعریات کو رد نہیں کیا بلکہ اس میں بعض اہم اضافے کیے۔ شعریات کو دیکھنے اور سمجھنے کا نظریہ بدلا۔ اسے پورے ادبی سرمایے کے لیے بامعنی بتایا۔ کلاسیکی اردو غزل کی شعریات دو تصورات پر مبنی ہے۔ علمیاتی اور وجودیاتی۔ علمیاتی کا مفہوم یہ ہے کہ شعر سے ہمیں حاصل کیا ہوتا ہے؟ وجودیاتی تصورات بتاتے ہیں کہ کن بنیادوں پر شعر کا وجود سمجھا جائے گا؟

- علمیاتی تصورات: مضمون آفرینی، معنی آفرینی، خیال بندی، کیفیت، شور انگیزی وغیرہ
- وجودیاتی تصورات: بامعنی لفظ یا مضمون، وزن و بحر، قافیہ، ربط وغیرہ

ان دونوں تصورات کے ضمنی پہلو بھی کافی ہیں۔ جدید غزل کی شعریات یا نئی شعریات کو نئے شعری مباحث میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ 1966 میں شمس الرحمن فاروقی نے ایک مضمون لکھا تھا 'نئی شاعری، ایک امتحان'۔ یہ مضمون دراصل جواب ہے اس سوالنامے کا جو 1966 میں 'کتاب' (لکھنؤ) نے اپنے سالنامے میں پوچھا تھا۔ سوالات مندرجہ ذیل ہیں:

1. نئی شاعری سے آپ کیا مراد لیتے ہیں؟ نئی اور پرانی شاعری کے درمیان حد فاصل کیا ہے اور کیا نئی شاعری ترقی پسند شاعری سے مختلف اور آگے ہے؟ اگر آپ کے خیال میں ایسا ہے تو کن معنوں میں؟
2. نئی شاعری سے پہلے اردو شعرا کے سامنے جو تصورات اور Ideals تھے کیا وہ اب مضحکہ خیز اور فرسودہ نہیں ہو چکے ہیں؟

3. کیا نئی شاعری آج لمحہ بہ لمحہ وسیع تر ہوتے ہوئے تہذیبی، علمی، ذہنی افق اور معاشرتی اور نفسیاتی پس منظر کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے عصری شعور واحساس کی ذمہ داری پوری کر رہی ہے؟
4. کیا شاعری کے لیے اظہار کافی ہے؟ نئی شاعری اپنے مافی الضمیر کو قارئین تک پہنچانے میں کہاں تک کامیاب ہے؟اور قارئین اور ناقدین نے اس کے مافی الضمیر تک پہنچنے کی کوئی کوشش کی ہے یا نہیں؟اور کیا خود جدید شعرانے قارئین تک اپنے مافی الضمیر پہنچانے کی کوشش کی ہے؟
5. نصاب تعلیم اور زاویہ تنقید میں کس قدر اور کس قسم کے ردوبدل سے نئے شاعر کے ابلاغ کا مسئلہ حل ہو سکتا ہے؟(12)

(سوال نامہ، 'کتاب'، لکھنؤ، سالنامہ، 1966)

جواب سے پہلے شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ وضاحت قابل غور ہے:

خاص میکانکی اور زمانی نقطۂ نظر سے 'نئی شاعری' سے میں وہ شاعری مراد لیتا ہوں جو ۱۹۵۵ کے بعد تخلیق ہوئی ہو۔ ۱۹۵۵ کے پہلے کے ادب کو میں نیا نہیں سمجھتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ۱۹۵۵ کے بعد جو کچھ بھی لکھا گیا وہ سب نئی شاعری کے زمرہ میں آتا ہے اور یہ بھی نہیں کہ ۱۹۵۵ کے پہلے کے ادب میں 'جدیدیت' کے عناصر نہیں ملتے۔ میری اس تعئین زمانی کی حیثیت صرف ایک حوالے کی ہے۔(13)

اب ان کے جوابات کا نچوڑ بالترتیب ملاحظہ ہو:

- داخلی اور معنوی حیثیت سے میں اس شاعری کو 'جدید' سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساسِ جرم، خوفِ تنہائی، کیفیتِ انتشار، اور اس ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی نہج سے اظہار کرتی ہو جو جدید صنعتی اور مشینی اور میکانکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوش حالی، ذہنی کھوکھلے پن، روحانی دیوالیہ پن، اور احساسِ بے چارگی کا عطیہ ہے۔ جدید ادب گرتی ہوئی

چھتوں، لڑکھڑاتے ہوئے سہاروں اور لاتعداد بھول بھلیوں کے خوف ناک احساس گم کردہ راہی سے عبارت ہے۔

- نیا شاعر نشہ آور خوابوں کے سرور، خدا، باپ یا قوم پرستی یا خوش اعتقادی کے Father image کی متحفظ چھت کے سایے سے محروم ہے۔ نئے دور کا المیہ Father image کی شکست کا المیہ ہے۔
- نیا شاعر 'ہاتھوں کا ترانہ' لکھ سکتا ہے نہ 'طلوع اسلام'۔ اس کے پاس اختر الایمان کی یادوں کا سہارا ہے نہ عبدالعزیز خالد کی سطحی علمیت زدہ مذہبیت اور دیومالائیت کا۔ شاعر کے پاس صرف دو چیزیں ہیں۔ اس کی اپنی کچلی ہوئی تڑی مڑی مجروح شخصیت اور اس شخصیت کے زندہ، متحرک اور حساس ہونے اور رائے زنی (Comment) کرنے کا استحقاق رکھنے کا احساس۔ لیکن یہ Comment کسی پلیٹ فارم، کسی خارجی دباؤ، کسی گروہ یا بلاک کے مفاد و منفعت یا عناد و مخاصمت کے لیے نہیں، بلکہ خود اپنی شخصیت اور خارجی دنیا کے ٹکراؤ کے نتیجے میں اچھلنے والی چنگاریوں سے اٹھتا ہے۔
- نیا شاعر شاعری کو صرف شاعری سمجھتا ہے، فلسفہ، پروگرام، مناظرہ، بحث و تمحیص، نصیحت و وصیت، اشتہار یا اخبار نہیں۔ اگر یہ فن برائے فن ہے تو ہو، رجعت پرستی ہے تو ہو، لیکن نیا شاعر خود کو ہر طرح ناوابستہ (Uncommited) سمجھتا ہے۔
- اردو کا نیا شاعر کسی نہ کسی حیثیت سے علامت پرست ہے اور مکمل ابلاغ کا قائل ان معنوں میں نہیں ہے جن معنوں میں غالب کے ہم عصر مکمل ابلاغ کے قائل تھے۔
- جو چیز نئے کو پرانے سے ممیز کرتی ہے وہ تخلیقی عمل کے نظریے کا اختلاف ہے۔ نیا شاعر نظم یا شعر کو ایک مکمل اکائی کی حیثیت سے تخلیق کرتا ہے، وہ ہیئت کے ان روایتی اصولوں کا قائل نہیں جنھیں ترقی پسندوں نے مشہور و مقبول کیا تھا اور جن کی رو سے نظم یا شعر میں فکر و جذبہ کا منطقی استدلال و تدریج نمایاں اور واضح ہونا چاہیے۔ نیا شاعر نظم یا

شعر کو کسی ایک نقطۂ وقت کی شدت میں جنم دیتا ہے، اور اس نقطۂ وقت کی منطق اس کی اصل منطق ہوتی ہے۔ نیا شاعر ہر اس اسلوب اور طرز اظہار کو روایتی سمجھتا ہے جو تعمیم (Generalisation) کو راہ دے۔ اسی وجہ سے نیا شاعر سڈول، ڈھلی ہوئی، سلیس شاعری کا مخالف ہے۔ اس کا طرز اظہار لا محالہ کچھ کھردرا اور غیر متوقع ہوتا ہے۔ نیا شاعر 'سنجیدگی' اور 'طنز' کے فرق کو تسلیم نہیں کرتا۔ وہ بہ یک وقت ایک ہی بات کو 'طنزیہ' اور 'سنجیدہ' لہجہ میں کہہ سکتا ہے۔

- اصولی حیثیت سے نئے شاعر کو عروض و آہنگ کے ایک بہت زیادہ لچک دار اور متنوع ڈھانچے کی ضرورت ہے۔
- نئی شاعری ترقی پسند شاعری کے خلاف رد عمل ہے۔
- کوئی آدرش یا تصور اپنے وقت میں مضحکہ خیز نہیں ہوتا۔ اور جو آدرش اور تصورات بے نیاز وقت (Timeless) ہوتے ہیں وہ کبھی مضحکہ انگیز اور فرسودہ نہیں ہوتے۔
- نیا شاعر 'روحِ عصر' وغیرہ جیسے گول مول تصورات کی نمائندگی نہیں کر سکتا، لیکن اس کا لب و لہجہ، اس کا طرز فکر اور طرز اظہار اور خاص کر اس کے موضوعات، یقیناً بدلتے ہوئے ذہنی علمی معاشرتی اور نفسیاتی افق کی نشان دہی کرتے ہیں۔
- نئی شاعری ہی نئے عہد کو سمجھنے اور سمجھانے میں مدد دے سکتی ہے کیوں کہ نئی شاعری ہی اس عہد کا محاورہ، اس عہد کا طرز اظہار اور اس عہد کی زبان ہے۔ اگر آپ آج بگھی ٹم ٹم پالکی پر بیٹھنا بے وقوفی سمجھتے ہیں تو آج غالب، اقبال، جوش اور فیض کے رنگ کی شاعری کرنا معیوب کیوں نہیں سمجھتے؟
- شاعری کے لیے مجرد اظہار کافی نہیں، لیکن مکمل وضاحت اور ابلاغ کی بھی ضرورت نہیں۔ نیا شاعر نیم روشنی (Translucence) کا قائل ہے۔ اس کا نظریۂ فن ارادی ابہام کو اہم ترین درجہ دیتا ہے کیوں کہ ابہام مختلف النوع تصورات، انسلاکات اور امکانات کو

راہ دے کر ان میں ایک ڈرامائی تناؤ پیدا کرتا ہے جس سے شعر کے معنی کو جمالیاتی تونگری ملتی ہے۔ 'معنی' سے نیا شاعر وہ ذہنی کیفیات بھی مراد لیتا ہے جو شعر سے پیوستہ ہوتی ہیں۔ نئے شاعر کی نظر میں معنی کوئی علیحدہ چیز نہیں جسے شعر پر اڑھایا جاسکے، بلکہ معنی کو شعر سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

- نئے شاعر کا ابہام ارادی اور معنی خیز ہے۔اس کے علاوہ نیا شاعر اس حقیقت سے پوری طرح واقف ہے کہ کوئی بھی خیال مکمل ابلاغ پا جانے کے بعد خیال نہیں رہ جاتا۔ دوسرے الفاظ میں، خیال مکمل ابلاغ کا متحمل نہیں ہو سکتا۔خیال سے میری مراد شعری خیال ہے، ورنہ ظاہر ہے کہ روزمرہ کے عام فہم Platitudes کا ابلاغ تو ممکن ہی ہے، اور ہماری شاعری اس طرح کے گھسے پٹے فقروں(Cliches)اور Platitudes سے بھری پڑی ہے۔(14)

جدید غزل کی شعریات کو سمجھنے کے لیے فاروقی صاحب کے مندرجہ بالا بیانات کے علاوہ ان کے وہ بیانات بھی ملحوظ خاطر رکھنے ہوں گے جو ان کے دو مضامین 'جدیدیت: کل اور آج' اور 'جدیدیت آج کے تناظر میں' کے بین السطور میں موجود ہیں:

- شعر کو، ادب کو، سمجھنے سمجھانے، اس کو قائم کرنے، اپنے ذہن میں اس کو پیدا کرنے اور زندہ رکھنے کے لیے پہلا معیار یہ ہونا چاہیے کہ شعر کی ادبی حیثیت کیا ہے؟ ادبی طور پر وہ شعر کے تقاضے پورا کرتا ہے یا نہیں؟ فن کے جو تقاضے ہیں وہ ادبی طور پر پورے ہوں۔ اس طرح نہیں کہ سیاسی طور پر، مذہبی طور پر، فلسفے کے طور پر، کسی سماجی پروگرام کے طور پر یا کسی اور طرح سے۔
- پہلا اصول یہ قائم کرنے کی کوشش کی گئی کہ شعر یا فن یا ادب، یہ انسان کے باطن کا اظہار ہے اور اس کے کچھ معیارات ہیں جو پہلے تو ادبی اصولوں کے تحت ہوں گے، جن کی روشنی میں آپ یہ طے کریں گے کہ کوئی چیز ادب ہے کہ نہیں۔

- ادیب کو کسی مفروضے یا کسی نظریے کا پابند نہیں ہونا چاہیے۔
- نیا شاعر خود کو سیاسی و سماجی حوالوں کا اسیر نہیں کر سکتا۔ یعنی وہ ان حوالوں کے لیے مجبور نہیں کیا جا سکتا۔ وہ اپنے اظہار میں آزاد ہے۔
- ادب میں تجربے کے لیے ہمیشہ گنجائش ہونی چاہیے۔
- شعر کو شعر ہونا چاہیے، پیغام نہیں۔ شاعری سیاسی وابستگی پر اصرار نہیں کرتی۔ جدید غزل کی شعریات کا بنیادی موقف آزادیِ اظہار اور فنی شعور پر عدم پابندی کا اصرار ہے۔
- جدیدیت کا مسلک انسان دوستی اور انسان مرکزیت ہے۔ لیکن جدیدیت ان فلسفوں کے خلاف ہے جو بشر دوستی کے نام پر انسانی آزادی کا استحصال کرتے ہیں۔ جدیدیت ان تحریکوں کے خلاف ہے جو نام نہاد امن و آشتی کی علم بردار ہیں لیکن ادیب کی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔
- جدید شاعروں کے یہاں تنہائی، شعورِ مرگ، مایوسی وغیرہ کا ذکر کثرت سے ملتا ہے لیکن یہ باتیں جدید غزل کی خصوصیات ہیں، صفات نہیں۔ یعنی اگر جدید فن کار اپنے تجربۂ ذات کی بنیاد پر کوئی بات کہتے ہیں تو یہ ان کا ذاتی معاملہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر وہ شخص جدید ہے جس کے یہاں تنہائی، احساسِ ذات وغیرہ ہو اور جس کے یہاں یہ چیزیں نہ ہوں وہ جدید نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جدیدیت فارمولا ادب سے انکار کرتی ہے۔
- جدید غزل کی شعریات ادب میں ابہام، اشاریت، علامت اور علامت کی پیدا کردہ دبازت اور گنجان پن کی قائل ہے۔
- جدید غزل نے ذاتی احساس کے اظہار پر بہت زور دیا ہے، اور اس طرح شاعری سے اس پنچایتی، چوپالی اور مجلسی رنگ کا اخراج کیا جسے ترقی پسندوں نے عام کیا تھا۔

- جدیدیت نے بتایا کہ نئی اور پرانی شاعری میں فرق صرف رویے کا ہے، ورنہ ہیں دونوں شاعری ہی۔ جدیدیت نے تخلیق میں الفاظ کی مرکزی اہمیت واضح کی اور سمجھایا کہ موضوع بذات خود کوئی چیز نہیں ہے بلکہ ہیئت اور موضوع ایک ہی شے ہیں۔

مندرجہ بالا تمام نکات شمس الرحمٰن فاروقی کے مضمون 'جدیدیت آج کے تناظر میں' سے ماخوذ ہیں۔ جدید غزل کی شعریات کی بنیاد آرٹسٹ کا ضمیر ہے۔ فن کار تمام فلسفوں اور نظریات میں آزادیِ ضمیر کے آگے جوابدہ ہیں۔ جس ماحول میں ہر چیز تھوپی جارہی ہو، یہ شعریات آرٹ کی جمالیاتی صداقت کی گواہی دیتی ہے۔ 1966 میں شمس الرحمٰن فاروقی اور حامد حسین حامد نے 'نئے نام' مرتب کر کے شائع کیا۔ یہ جدید شعرا کا اولین انتخاب ہے۔ اس انتخاب میں شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون 'ترسیل کی ناکامی کا المیہ' شامل ہے۔ یہ مضمون جدید شعری رویے کی تفہیم میں معاون ہے۔ یہ مفروضہ شاعری کے لیے غلط ہے کہ شعر میں ترسیل نہ ہو تو بے معنی یا مہمل ہے۔ شعری متن میں ترسیل وابلاغ کے مسائل مختلف ہوتے ہیں۔ شاعری روزمرہ یا اخباری مکالمہ نہیں ہے۔ بات اگر گہری ہوگی تو ابلاغ کا دائرہ بھی وسیع ہوگا۔ فوری ابلاغ شعری تخلیق میں آسان نہیں، اور مکمل ترسیل تو ممکن ہی نہیں۔

ہر عہد کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ ایک اجتماعی بصیرت اور تصور کائنات ہوتا ہے۔ اس کی روشنی میں اس عہد کی دانشوری اور تصورِ شعر کا مطالعہ کیا جانا چاہیے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا ہے رویے میں تبدیلی آتی جاتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ انسان ایک مزاج پر قائم نہیں رہ سکتا۔ اس کی فطرت متلون مزاجی کی غماز ہے۔ انسانی یا تخلیقی ذہن کسی ایک کروٹ بیٹھنے سے انکار کرتا ہے۔ ہر لمحہ بدلنے والی دنیا میں شعروادب کے اصول دس بیس برس میں نئے مباحث کے لیے راہ ہموار کر دیتے ہیں لیکن تمام تر تبدیلیوں کے باوجود شاعری کا بنیادی تصور یا ڈھانچہ برقرار رہتا ہے۔ مثلاً نئی اور پرانی شاعری میں فرق رویے کا ہے۔ پرانی شاعری اس لیے اچھی نہیں کہ وہ پرانی ہے یا نئی شاعری اس لیے خراب نہیں کہ وہ نئی ہے۔ دونوں ہی شاعری ہیں لیکن دونوں کے رویے میں فرق کے سبب حدود اور امکانات مختلف ہو جاتے ہیں۔ تعبیر میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ نئی شاعری بت گری کے بجائے بت شکنی پر یقین رکھتی ہے۔ وہ ادب میں ہیروازم کے خلاف ہے۔ تمام اصنافِ شعر کو ایک اکائی کی صورت میں دیکھتی ہے۔ ادب کو پیغمبری ماننے سے انکار کرتی ہے۔ شاعری پیغام رسانی اور مقصدی تکمیل کا آلۂ کار نہیں۔ اس لیے نئی شاعری نظریے کو رد کرتی ہے۔ ادھوری آزادی اور

تقسیم کے نتیجے میں پیدا ہونے والے اضطراب اور یقین کے پارہ پارہ ہونے کے عذاب سے جو معاشرہ جنم لے رہا تھا نئی شاعری اسی کی کوکھ سے نکلی ہے۔آنکھیں بند کر کے پرانی لکیر پر چلنا نئے شاعروں کے لیے ممکن نہیں تھا۔خواب اور شکست خواب کی علامتیں خلا میں نہیں ہیں۔اسی معاشرتی جبر اور اس جبر کے مسائل سے خلق ہوئی ہیں۔"ترسیل کی ناکامی کا المیہ" میں فاروقی رقم طراز ہیں:

> نئی شاعری دل سے زیادہ ذہن کو متاثر کرتی ہے۔ایسا اس وجہ سے نہیں ہے کہ دل کو متاثر کرنا مشکل ہے، بلکہ اس وجہ سے کہ نئی شاعری جذبات کے الجھاوؤں کو ٹھوس زبان میں ظاہر کرنا چاہتی ہے اور مجرد جذبات کے اظہار سے گریز کرتی ہے۔جذباتیت سے گریز، شاعری کے داخلی سفر کی ایک اور منزل ہے۔نیا شاعر قاری کو روایتی طریقے سے متاثر نہیں کرتا (جذباتیت) نہ اسے مرعوب کرتا ہے (لفاظی) نہ اسے متحیر کرتا ہے (مابعد الطبیعیاتی بلند پروازی)۔ نئی شاعری کا عمل اضطراب انگیزی کا عمل ہے۔اضطراب انگیزی کے اس عمل میں وہ زبان کی روایتی 'لطافت' اور 'شیرینی' کو نظر انداز کر کے ارادی طور پر ایک درشت اور بے چین اسلوب اختیار کرتا ہے۔
>
> لیکن یہ درشتگی اور بے چینی تمام نئی شاعری کا امتیاز نہیں۔ کہیں کہیں درشتگی کے بجائے تحت لہجہ کا تاثر ملتا ہے، لیکن درشت لب و لہجہ ہو (عمیق حنفی، احمد ہمیش، عادل منصوری) یا دھیما اور بہ ظاہر 'شاعرانہ' انداز (بلراج کومل، شہریار، قاضی سلیم) تمام نئی شاعری میں تردد anxiety اور غیر محفوظیت insecurity کی قدر مشترک ہے۔ قاری کی طرف نئی شاعری کا رویہ فدویانہ یا مولویانہ نہیں ہے۔چوں کہ نئی شاعری مضطرب کرنے اور جھنجھوڑنے کا عمل کرتی ہے اس لیے اس کا لب و لہجہ پختہ اور اعلیٰ اسلوب کی نفی کرتا ہے۔(15)

'نئے نام' میں غزلیں اور نظمیں دونوں ہیں اور مرتبین کے مطابق یہ شاعری سابقہ روایات سے مختلف ہے۔ اس نسل نے تقسیم کا عذاب، اس کے نتیجے میں ابھرنے والے فسادات، مذہبی منافرت، لسانی تعصب، اقدار کی شکست و

ریخت اور اجتماعی آدرشوں کا زوال قریب سے دیکھا تھا۔ یہ تناظر تقسیم سے پہلے کے اجتماعی تصورات، تصور کائنات، خوابوں، تحریکوں، رجحانوں اور رویوں میں پنپنے والی شاعری سے مختلف ہے۔ یہ اسی طرح مختلف اور منفرد ہے جس طرح اس سے پہلے کی شاعری خود اپنے پیش رووں سے مختلف تھی۔ یہ شاعری کسی خوش آیند مستقبل کا خواب نہیں دیکھتی۔ تشکیک اور انتشار میں اپنی ذات کی شناخت اس شاعری کا اولین مسئلہ ہے۔ روحانی اور مادی سہارے کمزور ہو چکے تھے:

> اس (نسل) کے تجربات اور مسائل اس کے بزرگوں کے تجربات اور مسائل سے مطابقت نہیں رکھتے۔ اس کے بزرگوں کو اس کی بات اور اس کے المیے کو سمجھنے میں تکلف ہے اس لیے داخلی جھلاہٹ کے تاثرات کے ساتھ خود سے مصروف کلام ہوتے ہوئے بھی اپنے فن اور شخصیت کی حقیقت کو منوانے کے لیے مصر ہے۔ 'نئے نام' کے مشمولات ایسی ہی کوششوں کا نتیجہ ہیں۔(16)

یہ انتخاب ان شعرا کے کلام کو محیط ہے جن کی شناخت 1960 کے آس پاس اپنے منفرد فکری اور اسلوبیاتی رویوں کی وجہ سے بنی تھی۔ اس کتاب میں صرف تین پاکستانی شاعروں وزیر آغا، شہزاد احمد اور افتخار جالب کو شامل کیا گیا تھا لیکن پیش لفظ میں ناصر شہزاد، عرش صدیقی، انیس ناگی، عباس اطہر، ظفر اقبال، جیلانی کامران، سلیم احمد، محمود شام، شاد امرت، شکیب جلالی، نذیر احمد ناجی، اقبال منہاس کا ذکر کیا گیا تھا۔ اسی طرح ہندوستان و پاکستان کے ان شعرا کا کلام بھی شامل نہیں کیا گیا تھا جن کی شناخت مستحکم تھی۔ مثلاً خلیل الرحمٰن اعظمی، مختار صدیقی، اختر الایمان، مجید امجد، منیر نیازی، عزیز حامد مدنی اور عارف عبد المتین۔ یہ اعتراف پیش لفظ میں موجود ہے۔

جدید نظموں اور غزلوں کا دوسرا انتخاب '۱۹۷۰ کی منتخب شاعری' (مرتبین: کمار پاشی، پریم گوپال متل) ہے جو 1971 میں دہلی سے شائع ہوا تھا۔ اس کے پیش لفظ 'باتیں' میں نئی شاعری کی شناخت بتائی گئی تھی:

> بیانیہ طرز اظہار سے دور، سرگوشی یا خود کلامی کے سے لہجے والی، معنویت کے اعتبار سے زیادہ گہری اور وسیع، داخلی اور کسی حد تک نجی تجربات و مسائل سے رنگی اور مروجہ شعری تلازمات کے حصار سے آزاد یہ شاعری ایک نئے شعری و فنی ضابطے کی

تشکیل کااحساس کراتی ہے۔یہ امر لائق توجہ ہے کہ یہ شاعری ہمارے پرانے شعری
سرمایے کی نفی نہیں کرتی بلکہ نئی فضامیں اپنے وجود کااثبات چاہتی ہے۔(17)

ستّر کی دہائی میں ہی یہ شکایت عام ہونے لگی تھی کہ جدیدیت منفیت کا نام ہے۔مایوسی، مرگ پرستی اور تنہائی جیسے موضوعات کا شکار ہے۔اس انتخاب کے مرتبین نے مذکورہ خیالات اور مفروضات کورد کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا تھاکہ شاملِ انتخاب کلام میں اس دہائی کی شاعری کے وہ تمام خوش گوار رنگ نظرآئیں جو اپنی انفرادی پہچان رکھتے ہیں اور جنھیں کسی یک رنگی نظریاتی دائرے میں محصور نہیں کیا جاسکتا۔اس انتخاب کی فہرست میں جن غزل گویوں کو شامل کیا گیا تھاان کے نام یہ ہیں:احمد ندیم قاسمی،خورشید احمد جامی، گوپال متل، بمل کرشن اشک، شہزاد احمد، شاذ تمکنت، حسن نعیم،بشیر بدر، محمد علوی، خلیل الرحمٰن اعظمی، من موہن تلخ، بانی، زبیر رضوی، نشتر خانقاہی، راج نرائن راز، مظہر امام، ممتاز راشد، مصور سبزواری، سلطان اختر، ناصر شہزاد، کرامت علی کرامت، پرکاش فکری، نازش انصاری، شمیم حنفی،آزاد گلاٹی، قمر اقبال، عروج زیدی،ارشد بجنوری، غلام مرتضٰی راہی، مدحت الاختر، چندرپرکاش شاد، اسلم آزاد، احتشام اختر، زیب غوری، عقیل شاداب، حسن کمال، عبدالرحیم نشتر، شاہد ماہلی، احمد وصی۔

جدید غزل اچانک خلامیں پیدا نہیں ہوئی۔اس کے پیچھے رسومیات اور روایات کاایک سلسلہ موجود ہے۔میر، سودااور درد-ایک عہد کے تین اسالیب ہیں۔غالب، مومن اور ذوق-ایک ہی عہد کی تین منفرد آوازیں ہیں۔ان سب کے یہاں لفظوں کے برتاؤ کاسلیقہ الگ ہے۔عہد ایک ہے۔مسائل بھی کم وبیش ایک سے ہیں لیکن ادراک، محسوسات اور اظہار کی سطحوں میں فرق ہے۔ہر شخص کے زندگی کو دیکھنے کا نظریہ مختلف ہوتاہے۔اردو غزل میں دو غالب اسالیب ہیں۔ایک دھیما وپرکار لہجہ اور دوسرا شوخ، پرشور اور بلند آہنگ کا حامل۔دونوں لہجے آج کی شاعری میں بھی نظر آتے ہیں۔نئی غزل میں دونوں لہجے موجود ہیں۔بلند آہنگی اور شوخیاں نئی غزل کے تجرباتی رنگوں میں نظر آتی ہیں جبکہ مدھم لہجہ، ٹھہرا ہوا انداز اور متانت آمیز طرز نئی غزل کے اصلی محرکات ہیں۔ناصر کاظمی نے کہا تھاکہ میر کی رات ان کے عہد کی رات سے آکر مل گئی ہے۔نئے شاعروں کومیر کاانداز پسند آیا۔میر نے اپنے عہد کے آشوب کااظہار جس تخلیقی کرب کے ساتھ کیاہے نئے شعرانے بھی اسی طرح تقسیم کے بعد کے آشوب کواپنی ذات میں ڈوب کر خلق کیاہے۔باہر کے حملوں سے دلی تباہ ہو یااندر کے حملوں سے دل؛نقصان ہمیشہ خارج وداخل دونوں کاہوتاہے۔غالب کے بعد اردو غزل

کے ایوان میں اقبال نے سب سے زیادہ انقلابی رویے کا ثبوت دیا۔انھوں نے غزل گوئی کو ایک نئے راستے پر لا کھڑا کیا۔ موضوعات اور لفظیات کی سطح پر ایسا انقلاب ان سے پہلے نہیں دیکھا گیا تھا۔

ترقی پسند نظریے نے غزل کو بھی اپنے حصار میں لیا تھا۔حالانکہ ترقی پسندوں کو نظم کی ہیئت زیادہ راس آتی تھی۔فیض اور مجروح نے ترقی پسند خیالات سے چراغ روشن کیا اس کے باوجود ان کی غزل کلاسیکی رچاؤ سے مرصع تھی۔اس میں مارکس والا انقلاب نہیں تھا۔جلاد و مٹادو والا جذبہ نہیں تھا۔یہی وجہ ہے کہ اردو غزل کا ایک اسلوب یہاں بھی تشکیل پاسکا۔غم جاناں کے مقابلے غم دوراں کے ذکر نے نئے شعرا کے لیے وہ راہ نکالی جو انھیں غم ذات تک لے گئی۔

یگانہ چنگیزی، شاد عارفی اور فراق گورکھپوری کلاسیکی روایات سے بندھے ہونے کے باوجود نئے اسالیب کی تلاش میں لگے رہے۔ان کے سامنے ماضی کا پورا سرمایہ تھا اور نئے زمانے کے تقاضے بھی۔آشوب کا احساس تھا اور زندگی کے اکہرے اور پیچیدہ مسائل کا ادراک بھی۔نئی غزل کے بنیاد گزاروں میں ان کا نام لیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔حالانکہ ان کا شمار نئی غزل کے شعرا میں نہیں ہوتا۔ان کی حیثیت نئی غزل کے پیش رو کی ہے۔ان کی تخلیقی بغاوت اور نئے اسلوب کی استقامت کے بموجب کہا جاسکتا ہے کہ چار شعرا (اقبال، یگانہ، شاد، فراق) نے نئی غزل کے لیے راہ ہموار کی۔اس فہرست میں حسرت موہانی اور جگر مرادآبادی کا نام بھی شامل کیا جاسکتا ہے، لیکن زمانی اعتبار سے یگانہ، شاد اور فراق زیادہ قریب ہیں۔ان پر نظر فوراً پڑتی ہے۔ان کے اثرات بھی واضح ہیں۔شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> ہندوستان میں نئی غزل کی تاریخ ان تینوں سے شروع ہوتی ہے۔ان شعرا کا مزاج نیا نہ تھا، کیوں کہ مسلسل استفسار و تجسس، جو نئے مزاج کا خاصہ ہے، ان کی شاعری میں بہت کم ملتا ہے۔.....شاد اور یگانہ نے غیر ضروری الفاظ کے اخراج کی کوشش کی لیکن وہ نئے الفاظ غزل میں نہ داخل کر پائے۔چانچہ ان کی دنیا سکڑی ہوئی اور بے رنگ معلوم ہوتی ہے۔یگانہ کی شوریدگی اور شاد کا گہرا طنزیہ مگر بے لطف انداز گفتگو یقیناً نئے شاعروں کے مزاج سے قریب تر ہے۔یگانہ میں جھنجھلاہٹ، تنگ نظری، اکڑفوں، غصہ، خشک مزاجی تو نظر آتی ہے، لیکن نابالغ عشقیہ جذبات کی میٹھی گولیوں

سے ان کا کلام یک سر عاری ہے۔ یگانہ غزل کے تقریباً پہلے شاعر ہیں جن کا مزاج عشقیہ نہیں ہے۔ عشقیہ مرکز کی اس غیر موجودگی نے اگرچہ ان کے کلام سے خوش گواری چھین لی ہے، لیکن ساتھ ہی ساتھ خود ترحمی اور ڈھیلے ڈھیلے نیم گرم آنسوؤں کے فقدان، ہجر و وصال کے زنانہ چونچلوں اور محبوب کو اپنے برابر کا، اپنی طرح کا انسان کے علاوہ سب کچھ سمجھنے کے رجحان سے ان کے کلام کی پاکی، انھیں یقیناً ہمارے عہد کے لیے حسرت، اصغر، عزیز، صفی بلکہ فانی اور جگر سے بھی زیادہ قابل مطالعہ بناتی ہے۔(18)

یگانہ اور شاد عارفی نے غزل کو تیکھا، طنزیہ، خشک اور بے باک لہجہ عطا کیا۔ اینٹی غزل کے اشعار میں ان کی جھلک صاف طور پر محسوس ہوتی ہے۔ نئے شعرا کے تنسیخی رویوں نے موضوعات کے دائرے کو وسعت دی۔ بندھے ٹکے اصولوں کو رد کیا۔ طنز، غیر جذباتیت اور بے تکلف گفتگو کے انداز نے روایتی ڈھانچے کو بدلا۔ الفاظ کی تخلیقی توانائی سے پیکروں کی تشکیل کی۔ آہنگ میں تنوع کی تلاش کی۔ تضادات کو یکجا کر کے قولِ محال(Paradox) سے کام لیا۔ نئی لفظیات کے امکانات روشن کیے۔

غزل داخلی اور غنائی صنفِ سخن ہے۔ یہ صنف فنکار سے عمیق داخلیت کا مطالبہ کرتی ہے۔ اگر اس میں فقط خارج ہی کی منظر کشی ہو تو اس کے معیار پر حرف آئے گا۔ اس لیے کامیاب فن کار ہمیشہ توازن برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس صنف کی اپنی روایات ہیں جن کی پاسداری سلیقے سے نہ کی جائے تو اس کے وقار کو ٹھیس لگتی ہے۔ روایت سے بغاوت یا روایات سے انحراف کا فقرہ نہایت مشہور ہے اور مغالطہ آمیز بھی۔ بغاوت اور فرار میں فرق ہے۔ جدید شعری روایت اور قدیم شعری روایت میں بھی فرق ہے۔ نئی شعری روایت پرانی شعری روایت کو یکسر نظر انداز نہیں کر سکتی۔ اس لیے بغاوت کا یہ مفہوم ہر گز نہیں ہوتا کہ اس کا رشتہ ماضی سے بالکل ختم کر دیا جائے۔ بغاوت، جدّت کا نام ہے اور جدّت، شدّت کا نام نہیں۔ جدّت پسندی اور شدّت پسندی ایک دوسرے سے جدا ہیں۔ جدّت، انفرادیت کے لیے ناگزیر ہے، لیکن شدّت سے فن مجروح ہوتا ہے۔ شدّت پسندی سے ہر زمانے میں ادب کو نقصان پہنچا ہے۔ حالی اور آزاد کے زمانے میں پہاڑ، درخت، دریا، جنگل، بادل، برسات وغیرہ کی مصنوعی طور پر منظر کشی اور

اس کی بیجا تقلید کو نیچرل شاعری سمجھ لیا گیا۔ ترقی پسند وں کے زمانے میں سرخ پھریرا،لال سلام،سرخ سویرا اور 'انقلاب وانقلاب وانقلاب' کے نعرے ہی کو ترقی پسند شاعری تصور کر لیا گیا۔اسی طرح جدیدیت کے زیرِاثر بھی شدّت پسندی کا مظاہرہ کیا گیااور تنہائی کو نئی شاعری کاٹریڈ مارک قرار دیا گیا۔یہ چیزیں تجربے کی حد تک تو ٹھیک تھیں لیکن ان سے کسی عظیم ادب کے وجود میں آنے کی توقع فضول تھی۔اینٹی غزلوں کی بنیاد شدّت پسندی پر تھی،اور یہ بات جدیدیوں کو خوب معلوم تھی۔

اردو کی غزلیہ شاعری میں اینٹی غزل تجرباتی نوعیت کی چیز ہے۔یہ کوئی نئی صنف نہیں بلکہ غزل کی تمام گزشتہ وموجودہ روایات سے انحراف اور انحراف سے زیادہ فرار کا نام ہے۔یہ کوئی ہیئتی تجربہ نہیں بلکہ فکری،لسانی اور فنّی تجربہ ہے۔اردو غزل میں تجربے ہوتے رہے ہیں۔آزاد غزل، معرّا غزل،ذوبحرین غزل اور نثری غزل کے تجربے ہمارے سامنے ہیں۔ جنسی غزل،ہندی لب ولہجے کی غزل اور نسائی غزل کے تجربے نے بھی سر اٹھایا تھا۔یہاں تک کے شعرا خود ساختہ طور پر غزلوں کے نئے نئے نام بھی تجویز کرنے لگے تھے۔جس نے چاہا اسی نے غزل کو ایک نئے نام سے منسوب کر دیا۔کالی غزل،پیلی غزل،نیلی غزل،زعفرانی غزل،سرخ غزل،کشمیر کی غزل،دار جلنگ کی غزل، فلسطین کی غزل،اور نہ جانے کیا کیا کچھ ؟

غزل کے تمام قدیم وجدید مروّجہ موضوعات ورجحانات،اس کی کلاسیکیت،اس کی نرم ونازک اور شائستہ زبان سے بغاوت وانحراف سے جو غزل وجود میں آئی وہ اینٹی غزل کہلائی۔نئے موضوعات،نئی غیر مروّجہ شاعرانہ زبان اور غیر متین وغیر سنجیدہ طرزِبیان سے متّصف اینٹی غزلوں میں تخریبی ذہنیت کار فرما ہوتی ہے۔اس تخریب کا جواز یہ بتایا گیا کہ تخریب تعمیرِ نو کے لیے ضروری ہے۔

اینٹی غزل کا تصوّر جدیدیت کے رجحان کے نتیجے میں پیدا ہوا جس کے ڈانڈے کلاسیکی شعرا کی غزلوں کے اشعار سے ملائے گئے۔1970 کے آس پاس اینٹی غزلیں بہت مقبول ہوئیں۔اکثر جدید شعرا کے ہاں اینٹی غزل کے اشعار وافر تعداد میں ملتے ہیں۔ایک طرف شدّومد سے کہا گیا کہ اینٹی غزلوں نے غزل کی کلاسیکیت کو بری طرح مجروح کیا ہے تو دوسری طرف اس کا رشتہ کلاسیکی ادب سے جوڑنے کی کوشش بھی کی گئی۔اینٹی غزل کے حامیوں نے میر، حاتم،ناسخ،آبرو وغیرہ کے ہاں اینٹی غزل کے شعروں کی تلاش شروع کی۔اینٹی غزل کے جواز پر غور کرتے ہوئے کچھ

لوگوں نے یہ کہا کہ اینٹی غزلیں، غزلوں کے موضوعات، اسالیب و لفظیات اور سلیقۂ اظہار میں وسعت لانے سے عبارت ہے۔ بعض لوگوں کا کہنا تھا کہ حسن، موزوں، مناسب اور مرتّب چیزوں ہی میں نہیں ہوتا بلکہ بے ترتیبی میں بھی حسن ہوتا ہے جس کی تلاش نئے جمالیاتی ذوق کی تسکین کا سبب ہو سکتی ہے۔ ندا فاضلی کا شعر ہے:

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہو گئی

یہ شعر بظاہر اینٹی غزل کا معلوم پڑتا ہے، مگر اس میں جو سلیقۂ اظہار ہے، بہت نامانوس نہیں ہے۔ اس کا مفہوم ہمیں نئی شہری زندگی کی یاد دلاتا ہے۔ اسی طرح بشیر بدر کے یہ اشعار اپنی جمالیات سے متاثر کرتے ہیں:

سمندر بوڑھے ہو جائیں گے اور اک فاحشہ مچھلی
ہمارے ساحلوں اور جنگلوں کی حکمراں ہو گی

مری نگاہ مخاطب سے بات کرتے ہوئے
تمام جسم کے کپڑے اتار لیتی ہے

رات کا انتظار کون کرے
آج کل دن میں کیا نہیں ہوتا

غزلوں میں نیا پن پیدا کرنے کے لیے شعرا نے طرح طرح کے فکری و لسانی تجربے کیے اور اس عمل میں انھوں نے اتنی شدّت اختیار کر لی کہ غزل کی تہذیب ہی پر حرف آنے لگا۔ انتظار حسین اپنے مضمون 'ہمارے عہد کا ادب' (مشمولہ علامتوں کا زوال) میں رقم طراز ہیں:

شروع میں شاعروں نے غزل کے مروّجہ دستور کے مطابق خارجی واردات کو داخلی واردات کے استعارے میں اور داخلی واردات کو خارجی واردات کے استعارے میں بیان کرنے اور اس طرح ایک کل تعمیر کرنے کی کوشش کی تھی۔ مگر پھر کچھ نوخیز غزل گو آئے جنھیں یہ اصرار تھا کہ جو واردات جس نوعیت کی ہے اسے اسی صورت

میں پیش کیا جائے۔ان کا خیال تھا کہ روز مرّہ کی زندگی کے تجربے غزل کی زد سے بچے
رہے ہیں، انھیں گرفت میں لایا جائے۔ سو تغزل سے انحراف کی ٹھیری اور وہ لفظ
جنھیں عرفِ عام میں غیر شاعرانہ لفظ کہا جاتا ہے، استعمال کرنے کا پروگرام بنا۔ان
غزل گویوں میں شہزاد احمد کے ساتھ خرابی یہ ہوئی کہ انھوں نے اس تصور کے ساتھ
تھوڑا سا تعقل بھی غزل میں ڈال لیا جس سے اس نئے پروگرام کا رنگ کٹ گیا۔احمد
مشتاق کا معاملہ یہ ہے کہ ایک وقت میں وہ روز مرّہ کے تجربے کو براہِ راست گرفت
میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر دوسرے وقت میں بے چین ہو کر کسی نرالے
استعارے کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں۔ بعض نوجوان یہ سمجھتے ہیں کہ مال روڈ کا نام
غزل میں لے آنے سے وہ نئی زندگی کے عمل کو گرفت میں لے آئیں گے۔(19)

1970 سے 1980 تک اینٹی غزلیں زور و شور سے موضوعِ بحث بنی رہیں۔ جدید، پر تکلّف، منفی یا اینٹی غزلوں کا آغاز لاہور اور کراچی کے ان تازہ کار شعرانے کیا جنھیں اپنی انفرادیت کی دھن تھی۔وہ روایتی شاعری کی تقلیدی روش سے بیزار تھے اور شعرا کی بھیڑ میں گم ہونے کو تیار نہ تھے۔ حالانکہ ان کا احتجاج روایات کے خلاف نہیں، جمود کے خلاف ہونا چاہیے تھا۔ بعض جدید شعرا کو سستی شہرت سے غرض تھی۔اس لیے انھوں نے تلذّذ پرستی اور پھکّڑ پن کو اپنا وطیرہ بنا کر طرۂ امتیاز سمجھا۔ان کا دعویٰ تھا کہ جدید غزل کو اپنے تمام مروّجہ سانچوں کو بدلنا ہے اور نیا قالب اختیار کرنا ہے۔اس عمل میں سب سے پہلے اسے مروّجہ رنگ تغزل کی نفی کرنی ہو گی، لیکن سوال یہ بھی تھا کہ کیا مکمل طور پر غزل کی نفی ممکن ہے ؟ اگر نہیں تو کیا غزل کو اینٹی یا منفی کہنا درست ہو گا ؟ انحراف کی دو شکلیں ہیں، کلّی اور جزوی۔ اگر انحراف کلّی طور پر ہو گا تو غزل، غزل نہیں رہے گی۔ معلوم ہوا کہ اینٹی غزل میں بھی غزل کی بعض خصوصیات موجود ہیں، لیکن شدّت پسندی ان خصوصیات پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ اینٹی غزلیں اظہار کے معیاری سلیقوں سے عاری ہوتی ہیں۔ یہ زیادہ تر تفریحاً کہی جاتی ہیں۔ان کی حیثیت ذہنی جمناسٹک کی ہوتی ہے۔ اکثر اینٹی غزل کے اشعار لطیفوں کے طور پر پڑھے اور سنے جاتے ہیں۔ چند اشعار بطورِ مثال:

اگر مجھ کو کرنوں کے نیزے لگے

میں کتّے کو کچّا چبا جاؤں گا

(بشیر بدر)

اسکاچ پلاؤ تو حلال ان کو کھلاؤ

بیوی نے سموسوں میں مسلمان بھرے ہیں

(ساقی فاروقی)

کل عاشقوں کا آتے ہی مذکور

کیا کیا نہ بمکے علاقہ قیسی

(احمد جاوید)

ابھی برچھی کے پھل رڑکیں بدن میں

ابھی سڑکن بھرے یہ سر یہ سینہ

(ناصر شہزاد)

بن مرے ادھوری تھی

گانٹھ کی وہ پوری تھی

(جمیل الرحمن)

کھڑا تھا پاس جو برگد کا پیڑ صدیوں سے

ندی کے پاس وہ ٹانگیں اٹھا کے لیٹ گیا

(مظفّر حنفی)

بدن بوند جب تک چمکتی رہی

مسہری سے باہر نہ نکلا مچھر

(ظفر اقبال)

سخت بیوی کو شکایت ہے جہانِ نو سے
ریل چلتی نہیں گر جاتے ہیں سگنل پہلے
(سلیم احمد)

بکری میں میں کرتی ہے
بکرا زور لگاتا ہے
(ساحل احمد)

پھونکنا چاہا جھاڑنا چاہا
بھوت سر سے بھگاڑنا چاہا
(عادل منصوری)

اچھا تو شادی کرلی
جا اب بچّے پیدا کر
(محمد علوی)

بیٹ کر جاتی ہیں چڑیاں فرق پر
عظمتِ آدم کا آئینہ ہوں میں
(انور شعور)

ایک مدّت بعد ملے ہو کیسے ہو
تم بھی کیا اب امریکہ میں رہتے ہو
(خلیل رامپوری)

اس قدر چھایا ہے وہ میرے رگ و پے میں نسیم
میں نے چاہا اور نمبر اس کا ڈائل ہو گیا
(افتخار نسیم)

آسکر کا سا کوئی ذائقہ دے
میری سگریٹ کا دھواں ناممکن
(ظہیر غازی پوری)

اینٹی غزل کے حامیوں نے اسے وقت کی مناسب آواز سمجھا۔ان کا خیال تھا کہ غزل کا روایتی نظام نہایت جامد ہے۔اس میں بہ آسانی تغیر ممکن نہیں۔اس لیے اسے مکمل طور پر ڈھادیناپڑے گااور نئ عمارت تعمیر کرنی ہو گی۔اس رجحان نے جڑ پکڑااور غزل کے شعرا ہزل پر اتر آئے۔طنز واستہزا نئی غزل کا محبوب موضوع بنا۔کچھ لوگوں نے اینٹی غزل کو کلاسیکی اور ترقی پسند شاعری کے خلاف ابلتا ہوا غصّہ تصوّر کیا۔1970 سے 1980 تک اینٹی غزل کے مخالف شعرا میں یہ خیال بازگشت کرتا رہا، کہ کیا اینٹی غزل، روایتی غزل کا خاتمہ کر دے گی یا یہی غزل کا اصل مزاج قرار پائے گی؟ غزل کی نزاکت پر کھر دراپن غالب آگیا۔ شعرا میر کی داخلیت اور سودا کی تعقّل پسندی سے دور ہو گئے، جبکہ ان کی قربت انشا، جرأت، رنگین اور ناسخ سے بڑھ گئی۔ شعرا کی آزادانہ روش سے غزلیہ شاعری کو نقصان پہنچا، کیوں کہ تخریب، تعمیر پر اغلب تھی۔ فن کار کی آزادی کا مطلب یہ ہر گز نہیں ہوتا کہ وہ شعر وادب کو معمایا تماشا بنادے یا سستی شہرت کے لیے سطحی چیزوں کو سطحی طور پر شعر کا موضوع بنائے۔ جن شعرا نے ادبی دنیا میں اپنے وجود کے اعلامیے کے لیے اینٹی غزلوں کا سہارا لیا ان میں ظفر اقبال کا نام خصوصیت سے لیا جا سکتا ہے۔ وہ روایت سے اتنے بیزار ہوئے کہ اس میں گھٹن محسوس کرنے لگے۔ وہ مروّجہ شعری نظام سے متّفق نہیں ہیں۔ وہ تمام شعری قیود کو منتشر کر کے تخلیقی آزادی کو راہ دینا چاہتے ہیں۔ قیود کو ختم کرنے اور تخلیقی آزادی کو اختیار کرنے کے عمل میں وہ اس قدر شدید ہو گئے کہ ان کے نزدیک سخن سرائی تماشا اور شعر بندر قرار پایا:

سخن سرائی تماشا ہے شعر بندر ہے
شکم کی مار ہے شاعر نہیں مچھندر ہے

ظفر اقبال نے شعوری طور پر زبان سازی کا عمل شروع کیا۔ گرامر سے کوسوں دور ایک نئے مزاج کی زبان انھوں نے استعمال کی۔ لسانی شکستگی کو انھوں نے غالباً اپنی انفرادیت کے لیے ضروری قرار دیا۔ حالاں کہ ان کے اس

طرزِ عمل پر سخت تنقیدیں کی گئیں۔ان کی ایک غزل کے چند اشعار قابل غور ہیں جن میں لسانی توڑ پھوڑ کو بخوبی دیکھا جا سکتا ہے:

امشکل پیر وی انجان ایجاد
مگن میتھڈ عجب اشعارنے کا

کلر فل کریش لینڈ نگ آب انداز
لقب تخلیق دم رفتارنے کا

پٹخ پانی پرانی پنکچویشن
چٹخ چندن،اسیدھ افکارنے کا

طفل تنقیدیں،ہنگامہءہدف ہال
جگر جلوہ علم بردارنے کا

تلاش انعام،تن تصدیق نیزہ
اسر گرداں ذلیل و خوارنے کا

ظفر بے تا باں افتاں بتنگڑ
بطن بے کار نے بے چارنے کا

ایک شعر اور ملاحظہ ہو:

چمک چمکارنے شب شیرنے کی
مزے محکم الف انجیرنے کی

ظفر اقبال کا شعری اظہار کے لیے زبان کا نئے ڈھنگ سے استعمال تنقید کا نشانہ بنا۔ایک طرف شمس الرحمن فاروقی نے جہاں انھیں بے پناہ داد و تحسین سے نوازا وہیں دوسری طرف 'شب خون' میں اس حوصلہ افزائی کا ردِّ عمل بھی سامنے آیا۔احتجاج کی لے تیز ہو گئی۔'شب خون' ستمبر 2001 کے شمارے میں امیر عارفی کا خط شائع ہوا:

ظفر اقبال صاحب جس بات کو لسانی توڑ پھوڑ کا نام دے رہے ہیں، وہ شاعری نہیں بلکہ مداری کا کھیل ہو تو ہو۔ اگر آپ زبان کی گردن مروڑ کر اس کو ''لسانی توڑ پھوڑ'' کا نام دے کر غالب کے ساتھ اپنا نام دیکھنا پسند کرتے ہیں تو وہ آپ کو مبارک ہو۔(20)

ظفر اقبال کے ہاں لسانی و فکری آزادی کا برملا اظہار ملتا ہے۔ ظفر اقبال نے جدید تہذیب پر شد و مد کے ساتھ چوٹ کی ہے۔ جس اسلوب و انداز میں یہ کارنامہ انجام دیا گیا وہ قابل غور ہی نہیں بحث طلب بھی ہے۔ کیا غزل کا مزاج ان اسالیب کا متحمّل ہے؟ چند مثالیں:

کس طرح کی یہ تاک ہے اور جھانک
دیکھنے میں بکھر رہی ہے آنکھ

کچھ حجاب و حیا بھی چاہیے ہے
چھاتیاں کھول دی ہیں سر تو ڈھانک

.بتّی جلا کے دیکھ لے سب کچھ یہیں پہ ہے
بنیان میرے نیچے ہے شلوار اس طرف

وہ اپنے میاں کی وفادار تھی
مگر دل اسی پر ہوستا رہا

بھو لی تھی صورت سے
اندر سے تھی پکڑ

جنسی بے راہ روی اور جنسی تلذّذ پرستی کا شعری اظہار ظفر اقبال کے ہاں اکثر ملتا ہے۔ ظفر اقبال نے اینٹی غزلوں کے ذریعہ غزل کی شعریات اور اس کی تہذیب پر چوٹ کی، مگر ان اشعار کی اہمیت لطیفوں کی سی رہی:

شکّر ہے لاہوری
اس لیے ہے شکّر

دی ہیں جو یہ گاجریں خدا نے
لے ہاتھ میں صبح شام رمبا

انگیا میں پھوٹتا ہے دن سا
خوشبو سی چھوڑتی ہے چڈی

سخت ہے ٹوٹتا نہیں ان سے
کیوں نہ اخروٹ کو لکھوں اخروڈ

انڈے ہوں چاہے سارے گندے
مرغی چھوڑتی ہے کب سیوا

اختر حسین کی ہیں زین غزلیں
میری ہیں عین غین غزلیں

چھاپیں گے کہاں رسالے والے
لے آئے گا پوسٹ مین غزلیں

بدھ جی پہ یہ آخری غزل تھی
آئندہ لکھیں گے جین غزلیں

شمس الرحمٰن فاروقی 'شعر، غیر شعر اور نثر' میں شاعری کی شناخت کے عناصر کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اگر موزوں کلام میں جدلیاتی لفظ اجمال کے پہلو بہ پہلو استعمال ہو تو وہ شاعری

ہے۔(21)

اجمال اور جدلیاتی لفظ کے بعد ابہام شاعری کی تیسری اور آخری معروضی پہچان

ہے۔(22)

اگر کسی شعر میں یہ خواص نہ پائے جائیں تو وہ فاروقی صاحب کے الفاظ میں ''تنقید کی زبان میں میں اسے غیر شعر کہوں گا''۔ 'غیر شعر' کی تعریف کی زد میں اینٹی غزلوں کے نہ جانے کتنے اشعار آئیں گے یہ اندازہ لگانا مشکل ہے۔ ظفر اقبال کے ''چھاپیں گے کہاں رسالے والے''، ''شکّر ہے لاہوری''، عادل منصوری کے ''آدھوں کی طرف سے کبھی پونوں کی طرف سے''، ''ذرا ٹھہرا تبااِدھر آگئے'' وغیرہ جیسے اشعار کو فاروقی صاحب کو 'غیر شعر' کے زمرے میں رکھنا چاہیے، مگر وہ اس معاملے میں خاموش رہے اور ایسے اشعار کو اچھی یا کم از کم مثبت تجرباتی شاعری سمجھ کر اپنے قابل قدر رسالے 'شب خون' میں نمایاں جگہ دیتے رہے۔

پاکستان میں ظفر اقبال کے علاوہ سلیم احمد نے اینٹی غزل کی روایت کو آگے بڑھایا۔ انھوں نے اینٹی غزلوں میں معاشرتی مسائل کو پیش کیا۔ انھوں نے شعوری طور پر ایسے الفاظ و اسلوب کا استعمال کیا جو غیر غزلیہ سمجھے جانے کے ساتھ غزل کے مزاج کے خلاف بھی تھے۔ انھوں نے غیر مانوس الفاظ غزل میں داخل کیے۔ دراصل یہ اسلوب انھوں نے غزل کو روایتی مضامین سے چھٹکارا دلانے کے لیے اپنایا تھا۔ اس کے لیے انھوں نے طنز و مزاح کا راستہ بھی اختیار کیا اور اس طرح جو خلاقی کا نمونہ بر آمد ہوا، اسے بعض لوگوں نے نئی غزل سے تعبیر کیا۔ بقول انتظار حسین کہ ''نئی غزل وضع کرنے کا ٹوٹکا یہ ہے کہ نئی اشیا کے نام شعر میں استعمال کیجیے۔ جیسے: کرسی، سائیکل، ٹیلیفون، ریل گاڑی، سگنل''۔ یہاں ریل گاڑی اور سگنل سے سلیم احمد کے اس مصرعے ''ریل چلتی نہیں گر جاتے ہیں سگنل پہلے'' کی طرف اشارہ ہے:

ریچھنی کو شاعری سے کیا غرض

تنگ ہے تہذیب کا اب قافیہ

لومڑی کی دم گھنی کتنی بھی ہو

سطرپوشی کو نہیں کہتے حیا

آ کے جنگل میں یہ ہے عقدہ کھلا

بھیڑیے پڑھتے نہیں ہیں فلسفہ

سر منڈاتے ہیں ہم سے آ کے خیال

اپنا پیشہ ہوا ہے حجّامی

دل حسن کو دان دے رہا ہوں

گاہک کو دوکان دے رہا ہوں

ہندوستان میں اینٹی غزل کہنے والوں میں بشیر بدر کا نام نمایاں ہے۔انھوں نے موضوعاتی اعتبار سے ہمیں چونکایا۔ ظفر اقبال کی طرح لسانی توڑ پھوڑ کا ان کے ہاں فقدان ہے۔انھوں نے علامتوں کا استعمال کثرت سے کیا ہے۔ ان کے ہاں نئی امیجری اکثر معمّہ بن گئی ہے۔انھوں نے فکری اعتبار سے غزل کے شعروں کو اینٹی غزل کے شعروں سے قریب کر دیا۔ان کے مجموعہ کلام 'امیج' میں اینٹی غزلیں کثرت سے ملتی ہیں۔ان کی ذہنی قلا بازیوں کی چند مثالیں:

ایک بلی سفید چو ہے کا

دھوپ میں بیٹھ کر بدن چاٹے

دن کے سارے کپڑے ڈھیلے ہو گئے

رات کی سب چولیاں کسنے لگیں

مچھلیاں ٹوٹتی ہیں کاروں پر

گھوڑے،ا سکوٹروں کے دیوانے

تلخیوں کی زبان پر اک رات
برف کی ٹافیاں پگھلنے لگیں

ناف میں پھول، ران پر مچھلی
تتلیاں سو رہی ہیں گالوں پر

اس نے پوچھا ہمارے گھر کا پتہ
کافی ہاؤس بلا رہے ہیں ہم

بشیر بدر نے جدیدیت کے فیشن کو قبول کیا اور اینٹی غزلوں کی بھرمار کر دی۔ اس عمل میں وہ خود ستائی کا شکار بھی ہوئے۔ سچ ہے کہ ان کی شاعری کو نقصان پہنچانے میں مشاعروں نے اہم رول ادا کیا۔ انھوں نے نرم و نازک زبان ضرور استعمال کی لیکن استعاروں، پیکروں اور علامتوں کی مدد سے عجیب و غریب تجربے بھی کیے۔ یعنی انھوں نے پیکروں اور علامتوں کا استعمال غیر روایتی طور پر کیا۔ ان کی آواز منفرد ہے، مگر غزل جیسی نازک صنف میں انھوں نے عمومی الفاظ کو جس طرح کھپانے کی کوشش کی اس سے ان کی غزلیں معتوب ٹھہریں:

دھوپ نئی بیل باٹم پہنے سڑکوں کی کشتی پر تیرے
راکھ کا کرتا، دھول کی لنگی، اپنا بھیس پرانا، بابا

دھند کی بند پلکیں کترتے ہوئے سائیکل پر چلیں دھوپ کی قینچیاں
رنگ والی ہواؤں کے کرتے اڑے صبح کا سائرن دے رہا ہے صدا

سبز، نارنجی، سنہری، کھٹّی، میٹھی لڑکیاں
بھاری جسموں والی ٹپکے آم والی عورتیں

پیار محبت، آئی لوَ یو
یار عبادت، آئی لوَ یو

آگ، بدن، پہلی بارش

برکت، رحمت، آئی لوَیو

دوہے میں غزلوں کی لٹکن ٹھیک نہیں

لنگی کو شلوار کرے گا، چل جھوٹے

محمد علوی نے بھی اینٹی غزل کا تجربہ کیا۔ وہ غزلوں میں چھوٹی چھوٹی باتوں کو بول چال کی زبان میں پیش کرتے ہیں۔ غیر سنجیدگی، بے تکلّفی، ہنسی مذاق، غصّہ، تعجّب اور معمولی سے معمولی تجربے کا اظہار ان کے ہاں ہوتا ہے۔ لسانی توڑ پھوڑ کا عمل علوی کی شاعری میں بھی دکھائی دیتا ہے:

مجھے کیا غزل خولیا ہو گیا

کئی دن سے میں بھی کھڑے پاؤں ہوں

چیل نے انڈا چھوڑ دیا

سورج آن گرا چھت پر

کریں کیا، دل اسی کو مانگتا ہے

یہ سالا بھی ہٹیلا ہو گیا ہے

عادل منصوری نے بھی اینٹی غزلیں کثرت سے کہیں۔ انھوں نے بھی لسانی شکستگی کا مظاہرہ کیا۔ فکری سطح پر آزادانہ رویّہ اختیار کیا۔ جنسیت ان کے شعروں میں نمایاں ہے۔ تلذّذ پرستی اور پھکّڑپن ان کے اشعار سے جھانکتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شدّت پسندی کا اظہار ان کے شعروں میں عموماً ہوتا ہے:

پڑوسی کی چھت پر جو بندر گرا

دھڑا دھڑ مری نیند کا گھر گرا

ذرا ٹھہر ابّا ادھر آ گئے

اری سالی جلدی سے جمپر گرا

مبہوت سے کھڑے رہے سب بس کی لائن پر
کو لہے اچھالتی ہوئی بجلی گزر گئی

ہم کہ کہنے جا رہے تھے ہمزۂ ی وا لسلام
بیچ میں اس نے اچانک نون غنّہ کر دیا

آدھوں کی طرف سے کبھی پونوں کی طرف سے
آوازے کسے جاتے ہیں بونوں کی طرف سے

اینٹی غزل کا جو رجحان 1970 میں نہایت مقبول ہوا، 1980 تک آتے آتے اس نے دم توڑ دیا۔ اس تجربے نے بظاہر گمراہی اور لایعنیت (Absurdity) کے سوا کچھ نہیں دیا۔ ردِ عمل کے طور پر ابھرنے والے اس منفی رجحان کی لے دھیمی ہو گئی اور اسے اعتبار حاصل نہ ہو سکا۔ شدت پسندی فیشن بن جائے تو ایک عرصہ تو گزار ہی لیتی ہے لیکن اس عرصے کے بعد جب دھند چھٹتی ہے تو اصل چہرہ یا حقیقی منظر نامہ سامنے آتا ہے۔ اس تجرباتی عرصے کے نتیجے میں جدید شعرا نے نہایت عمدہ غزلیہ شاعری اردو کی ادبی و شعری روایت کو عطا کی۔ اس میں نیا ذائقہ بھی تھا اور نئی آنچ بھی۔

ایسا نہیں ہے کہ اینٹی غزل کے عرصے میں صرف لسانی شکستگی کے تجربے ہوتے رہے۔ غیر غزلیہ اسالیب ہی کو برتا جاتا رہا اور اکہرے، منفی اور روزمرہ کے تجربات ہی کو مضمون کیا جاتا رہا۔ اس عرصے میں ایک متوازی رجحان بھی کار فرما تھا جس میں ماضی کی روایات سے استفادہ کرتے ہوئے، چراغ سے چراغ جلاتے ہوئے، نئی روشنی اور نئے ذائقے سے ہمکنار لہجوں کی دریافت کی سعی کی گئی۔ جدید غزل کی اصل شناخت انھی لہجوں اور رویوں سے ہوتی ہے۔ جدید شعرا کو جو زمانہ ملا اس کے بطن میں انتشار، دربدری، بے یقینی، مجبوری اور غیر محفوظیت موجود تھی۔ نتیجے میں غزل کے کردار بدل گئے۔ عاشق محض عاشق نہیں رہا۔ صوفی محض صوفی نہیں رہے۔ شاعر محض شاعر نہیں رہا۔ باغی مصلح قوم، رند، رقیب، انقلابی، رومانی جیسی شخصیات اپنا مجموعی کل بنانے میں ناکام رہیں۔ شخصیت کل میں نہیں جز میں دیکھی جانے لگی۔ ہر عقیدے، یقین اور مفروضے کی بنیادیں ہلیں اور ہر فلسفے کو چیلنج کیا گیا۔ نیا شاعر اپنا کوئی ایک کردار لے کر نہیں آتا۔ اس کا کردار متضاد عناصر سے متشکل ہوا ہے۔ وہ محض انسان ہے۔ اس پر کسی عقیدے اور فلسفے کی مہر نہیں لگائی

جاسکتی۔اسے محبوس نہیں کیاجاسکتا۔کسی مسئلے میں اسے مجبور نہیں کیاجاسکتا۔وہ آزاد فضاؤں کا مسافر ہے۔وہ دبستانوں کی تشکیل نہیں، تخریب کا حامی ہے۔وہ زندگی کو تغیر پذیر اور نا قابل تقسیم سمجھتا ہے۔

جدید شاعری کو جدید تر شاعری بھی کہا جاتا ہے۔شاعری میں جدید کا لفظ حالی اور آزاد کی تحریک کا نتیجہ ہے لیکن جدیدیت کا صحیح اطلاق تقسیم کے بعد کی شاعری پر ہوتا ہے۔حالی اور آزاد کی جدیدیت اور بلراج کومل اور ناصر کاظمی کی جدیدیت میں فرق ہے۔اس فرق کو واضح کرنے کے لیے بعض ناقدین ناصر کاظمی کی جدیدیت کو جدید تر کا نام دیتے ہیں۔اردو میں جدید شاعری کی روایت حالی،آزاد اور سرسید کے افکار سے ملتی ہے لیکن ادبی جدیدیت کی فلسفیانہ اساس 1947 کے بعد مستحکم ہوئی۔جدید شاعری سے میری مراد جدیدیت کے زیر اثر یا جدیدیت کے زمانی عرصے میں تخلیق ہونے والی شاعری سے ہے۔اس لیے اس مقالے کی حد تک معنوی اعتبار سے جدید اور جدید تر میں کوئی فرق نہیں۔خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

> جدید تر شاعر کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس نے مقررہ نظریوں، خانوں، فارمولوں اور نعروں سے اپنا دامن چھڑا لیا ہے اور کسی وقتی یا ہنگامی مسلک یا نصب العین سے وابستگی کے لیے اپنے ذہن کو آمادہ نہیں کر پاتا۔اس نے ان لکیروں اور پلوں کو توڑ دیا ہے اور زندگی کے ناپیدا کنار سمندر میں داخل ہو گیا ہے۔وہ زندگی کی وحدت کو اپنی تمام تر وسعتوں کے ساتھ دیکھنا، برتنا اور سمجھنا چاہتا ہے۔وہ نفی اور اثبات کا کوئی بنا بنایا سانچہ اپنے پاس نہیں رکھتا۔وہ نہ کسی چیز کو آنکھ بند کر کے رد کرنے کے حق میں ہے اور نہ آنکھ بند کر کے قبول کرنے کی تائید میں بلکہ وہ خود اپنے حواس، اپنے تجربے اور اپنے ادراک سے زندگی کی ماہیت اور حقیقت کو دریافت کرنا چاہتا ہے۔چوں کہ یہ عمل بہت کٹھن ہے اور اس کے سارے سہارے چھن چکے ہیں اس لیے زندگی کا کرب اسے اکیلے جھیلنا پڑ رہا ہے۔تنہائی کا کرب، تلاش و جستجو کی اذیت، انجانی چیزوں کا خوف اور جانی ہوئی چیزوں میں انجانی حقیقتوں کی موجودگی کا احساس جدید تر شاعر کی نمایاں خصوصیت ہے۔(23)

جدید شعرا کے یہاں تنوع اور اتار چڑھاؤ کافی ہیں۔ان کے یہاں ادھورے تجربات،ان کہے رشتے،ٹوٹے پھوٹے احساس،اصنام ناتراشیدہ اور یہاں تک کہ خام خیالی بھی نظر آتی ہے۔وہ کسی ایجنڈے کے تحت شعر نہیں کہتے۔ لامرکز کی طرف مائل ان شعرانے اپنے عہد کے فریب کو پارہ پارہ کر دیا ہے۔ایک زمانے میں بیان و بدیع اور صنعتوں کے استعمال، لسانی قادرالکلامی اور محاوروں کی برجستگی کو شاعری سمجھا گیا۔ملک الشعرا ہونا فخر کی بات تھی۔ایک دور وہ بھی آیا جب نیچرل ہونا شان کی بات تھی۔ترقی پسندوں میں انقلابی ہونا اہم پہلو تھا۔جدیدیوں نے ان تمام کلشز کو رد کیا، اور بقول خلیل الرحمٰن اعظمی؛"لفظ و معنی کی وحدت اور فن پارے کی مکمل تخلیقی نوعیت ہی آج کی کسی نظم یا کسی شعر کی کامیابی کی ضامن ہو سکتی ہے"۔(24)جدید غزل کسی بھی طرح کے دباؤ سے آزاد ہے۔اس لیے جدید شاعر نفی سے اثبات کا سفر طے کرتا ہے۔متوازی حقیقتوں کی تشکیل کرتا ہے۔نام و نسب کو رد کر کے انسانی کرب سے ہم رشتہ ہوتا ہے۔وسیع تر شناخت کو اپنا چہرہ قرار دیتا ہے۔رشتوں کی نوعیت بدل جاتی ہے۔وسیع تر تعلقات اور انسانی ارتباط کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے:

نہ جس کا نام ہے کوئی نہ جس کی شکل ہے کوئی
اک ایسی شے کا کیوں ہمیں ازل سے انتظار ہے

(شہریار)

آگے آگے کوئی مشعل سی لیے چلتا تھا
ہائے کیا نام تھا اس شخص کا پوچھا بھی نہیں

(شاذ تمکنت)

اب ملے ہم تو کئی لوگ بچھڑ جائیں گے
انتظار اور کرو اگلے جنم تک میرا

(بشیر بدر)

سائے کو سائے میں گم ہوتے تو دیکھا ہوگا

یہ بھی دیکھو کہ تمھیں ہم نے بھلایا کیسا

(سلیم احمد)

سرائے دل میں جگہ دے تو کاٹ لوں اک رات

نہیں یہ شرط کہ مجھ کو شریک خواب بنا

(حسن نعیم)

ٹھہری ہے تو اک چہرے پہ ٹھہری رہی برسوں

بھٹکی ہے تو پھر آنکھ بھٹکتی ہی رہی ہے

(وحید اختر)

تعلقات کی نوعیت بدلتی رہتی ہے۔ رشتہ جامد تصور نہیں ہے۔ رشتوں کی بے معنویت، بے اعتباری اور اجنبی پن میں شاعر کشمکش کا شکار ہے۔ سادہ لوح آسانی سے اعتبار کر لیتے ہیں لیکن جب انھیں دھوکا ملتا ہے تو برسوں اس زخم کا کرب سہتے رہتے ہیں۔ نیا عاشق محبوب سے غیر مشروط محبت کرتا ہے۔ بھولنا بھی کیسا، جیسے سایے کا سایے سے مل جانا۔ ایک رشتے کے عوض کئی رشتے متاثر ہوتے ہیں۔ رشتہ مجرد تصور نہیں ہے۔ نئے معاشرے میں رشتوں کے معانی میں پیچید گی آئی ہے۔ تعلق جبر کا شکار ہے۔ نیا شاعر روحانی رشتوں کی تلاش میں ہے۔ مادی رشتوں نے اتنے دھوکے دیے ہیں کہ نیا شاعر رشتوں کو کسی نام میں بھی محبوس نہیں کرنا چاہتا۔ ان شعروں میں فطری حسن کا ازلی رشتہ، حیات انسانی کے تضادات اور وفاداری و بے وفائی کے فریب سے دور ایک لطیف اظہار ہے جو معاشرے کی بے ربطی، گھٹن اور کھوکھلے پن کو بھی آئینہ دکھا رہے ہیں۔ نئی غزل میں انسانی نفسیات، فطرت اور اس کے مظاہر مختلف پیکروں، استعاروں اور علامتوں میں ڈھل کر کرب اور جبر کا اعتراف اور کبھی احتجاج بن جاتے ہیں۔ جدید شعرا، ان مظاہر میں نجات کی صورتیں بھی تلاش کرتے ہیں:

دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر

کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

(ناصر کاظمی)

یہ لوگ ٹوٹی ہوئی کشتیوں میں سوتے ہیں

مرے مکان سے دریا دکھائی دیتا ہے

(احمد مشتاق)

یہ چاہا تھا کہ پتھر بن کے جی لوں

سو اندر سے پگھلتا جا رہا ہوں

(سلیم احمد)

خامشی کس کے نقش پا پہ مٹی

راستے کس کو ڈھونڈنے نکلے

(محمود ایاز)

تم ریت میں چاہو تو اسے کھے نہ سکو گے

کشتی جو سمندر میں اترنے کے لیے ہے

(مخمور سعیدی)

میں بکھر جاؤں گا زنجیر کی کڑیوں کی طرح

اور رہ جائے گی اس دشت میں جھنکار مری

(ظفر اقبال)

یہ ایک ابر کا ٹکڑا کہاں کہاں برسے

تمام دشت ہی پیاسا دکھائی دیتا ہے

(شکیب جلالی)

میں آنسوؤں میں نہایا ہوا کھڑا ہوں ابھی

جنم جنم کا اندھیرا بلا رہا ہے مجھے

(ساقی فاروقی)

اس طرف جاتی سڑک پر روشنی سہمی رہی

دوپہر تک تنگ گلیوں میں دیا جلتا رہا

(بمل کرشن اشک)

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے

اجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگائیے

(عادل منصوری)

مرے کمرے میں جیسے میں نہیں ہوں

نہ جانے دوسرے کمرے میں کیا ہے

(محمد علوی)

وقت بے رحم ہے لمحوں کو کچل جائے گا

دن کو روکو کہ مہینوں میں بدل جائے گا

(شاذ تمکنت)

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا

کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہو گئی

(ندا فاضلی)

کل شب کے اجالے میں کوئی دیو کھڑا تھا

یا میرا ہی سایہ قد آدم سے بڑا تھا

(ابرار اعظمی)

دھندلا گئے رنجش میں اس آواز کے شیشے

برسوں جو سماعت سے ہم آغوش رہی ہے

(زبیر رضوی)

منزل صبح آگئی شاید

راستے ہر طرف کو جانے لگے

(محبوب خزاں)

کتنی صدیوں کی قسمتوں کا امیں

کوئی سمجھے بساط لمحہ کیا

(بشیر بدر)

نیند پلکوں کے دریچے سے لگی بیٹھی ہے

سونے دیتا ہی نہیں گرم ہوا کا جھونکا

(سلطان اختر)

میں وہ آوارہ کہ بادل بھی خفا ہیں مجھ سے

تو زمانے کو بھی ٹھہرا ہوا لمحہ جانے

(شمیم حنفی)

اب مجھے ڈھونڈ نہ آغوش گریزاں ہر سو

لے اڑی خاک بہا لے گیا سیلاب مجھے

(شہاب جعفری)

ڈر کے جب رات سے خورشید پلٹ جائے گا

میرا سایہ مرے سینے سے لپٹ جائے گا

(شہزاد احمد)

نہ قافلہ نہ غبار سفر نہ سایہ کوئی

ہمارے ساتھ تو جو کچھ تھا دامن تر تھا

(صباجائسی)

کو بہ کو پھرتے ہیں بے نام بگولوں کی طرح

دل میں سو طرح کے ارمان بسائے ہوئے لوگ

(فضیل جعفری)

تری یادوں کے انگاروں کو اکثر

تصور کے لبوں سے چومتا ہوں

(کفیل آذر)

ہر نئے چہرے سے پیدا اک نیا چہرہ ہوا

طاق نسیاں پر ہے کوئی آئینہ رکھا ہوا

(صہباوحید)

یہ دھوپ تو ہر رخ سے پریشان کرے گی

کیوں ڈھونڈ رہے ہو کسی دیوار کا سایہ

(اطہر نفیس)

عجیب سانحہ مجھ پر گزر گیا یارو

میں اپنے سایے سے کل رات ڈر گیا یارو

(شہریار)

مگر وجود کے احساس سے نجات کہاں

اگرچہ غم کی سبھی انتہاؤں سے گزرا

(مظفر حنفی)

پیچھے نہ بھاگ وقت کی اے ناشناس دھوپ

سایوں کے درمیان ہوں سایہ نہیں ہوں میں

(عبیداللہ علیم)

پانی کی نگاہوں میں کوئی خوف تو دیکھو

ساحل پہ کوئی حشر سا اٹھے تو کسی روز

(پرکاش فکری)

اسے یقین نہ آیا مری کہانی پر

وہ نقش ڈھونڈ رہا تھا گزرتے پانی پر

(صدیق مجیبی)

کون اس گھر کی دیکھ بھال کرے

روز اک چیز ٹوٹ جاتی ہے

(جون ایلیا)

کسی پہ کوئی بھروسا کرے تو کیسے کرے

کہ آنسوؤں کے سوا اور کوئی کیا دے گا

(باقر مہدی)

اٹھو یہ منظر شب تاب دیکھنے کے لیے

کہ نیند شرط نہیں خواب دیکھنے کے لیے

(عرفان صدیقی)

میں بھی اک جلتا سورج دن کے پھیلے صحرا کا

سارا جیون بھٹکا ہوں پاؤں نے جب چلنا سیکھا

(وہاب دانش)

کس کے پیروں کے نقش ہیں مجھ میں

میرے اندر یہ کون چلتا ہے

(عتیق اللہ)

میرے لہو میں جل اٹھے اتنے ہی تازہ دم چراغ

وقت کی سازشی ہوا جتنے دیے بجھا گئی

(پیرزادہ قاسم)

متاع جاں کا بدل ایک پل کی سرشاری

سلوک خواب کا آنکھوں سے تاجرانہ تھا

(افتخار عارف)

شہر سو جائے تو احساس کی دنیا جاگے

دل کی فطرت ہے یہی رات کو تنہا جاگے

(اعزاز افضل)

شکستہ خواب کے ملبے ہیں ڈھونڈتا کیا ہے

کھنڈر کھنڈر ہے یہاں دھول کے سوا کیا ہے

(قیصر شمیم)

تاروں کی چھاؤں میں تو بہت دیر سو چکے

سورج کی روشنی میں ذرا جاگ جایئے

(مدحت الاختر)

یہ اشعار کیفیت کو داخلی وخارجی خانوں میں نہیں بانٹتے بلکہ زندگی کو اکائی کی صورت میں دیکھتے ہوئے اس کے مختلف پیکروں کا تخلیقی بیانیہ خلق کرتے ہیں۔ یہ شاعری انسانی رشتوں کے نازک رابطوں، خیال کے رنگین دھاگوں، گانٹھوں، درد، رنجش، گھٹن، سراسیمگی، حبس زدگی، نشیب و فراز، منفی رویوں اور مثبت امکانات کے زاویوں سے

مضمون نکالتی ہے۔سائے،دھندھلکے،تاروں کی چھاؤں،شکست خواب،ملبہ،کھنڈر،متاع جاں،ناشناس دھوپ، بگولے،خاک،ہوا،دھیان کی سیڑھی، پلکوں کے دریچے،آوارگی جیسے تلازمات ان اشعار کو منفرد زاویے عطا کرتے ہیں۔زندگی کو نئے انداز سے دیکھنے کی طرف راغب کرتے ہیں۔نئی غزل میں لفظیات کی سطح پر بڑی تبدیلی آئی۔جام و مینا، قفس و صیاد،عاشق و معشوق،رقیب،رند،غیر،واعظ،صہبا،چمن،گلشن،بہار و خزاں،کوچۂ جاناں کے تصورات میں وسعت پیدا ہوئی۔نئے نئے مضامین،نئے نئے پیکر،نئی علامتیں اور استعارے نئی غزل کو نئی راہوں سے آشنا کر رہے تھے۔

نئی غزل میں شہر اور جدید صنعتی معاشرے کے مسائل سے پیدا ہونے والے کرب کو تخلیقی پیکروں میں یوں ڈھالا گیا ہے کہ جدید زندگی کے متنوع و متضاد پہلو نمایاں ہو گئے ہیں۔ان متنوع و متضاد عناصر میں جدید معاشرے کی تنہائی،اجنبیت،بے گانگی،بے اعتباری،فریب، حبس،دباؤ، تضادات،اختلافات اور سازشیں ابھرنے لگتی ہیں۔دوہرا پن بے نقاب ہو جاتا ہے۔خارج و داخل کی مصنوعی تقسیم بے بنیاد ٹھہرتی ہے۔زندگی اکائی کی صورت میں اپنے تنوع کا جوہر بکھیرتی ہے۔جدید معاشرے نے انسان کو مادی ترجیحات سے دوچار کیا۔فطرت کی نیرنگی سے دور کیا اور سامنے کے مفادات کے حصول کے لیے خون کی ہولی سے بھی پرہیز نہ کیا۔انسان بے حس ہوتا گیا اور رشتوں کے معانی بدلتے گئے:

اب دھنک کے رنگ بھی ان کو بھلے لگتے نہیں
مست سارے شہر والے خون کی ہولی میں تھے

(آل احمد سرور)

دل تو میرا اداس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

(ناصر کاظمی)

نکل گئے ہیں جو بادل برسنے والے تھے
یہ شہر آب کو ترسے گا چشم تر کے بغیر
(سلیم احمد)

یارب تری رحمت کا طلب گار ہے یہ بھی
تھوڑی سی مرے شہر کو بھی آب و ہوا دے
(وزیر آغا)

اس شہر کو راس آئی ہم جیسوں کی گم نامی
ہم نام بتاتے تو یہ شہر بھی جل جاتا
(زہرہ نگاہ)

سنگ اٹھانا تو بڑی بات ہے اب شہر کے لوگ
آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھتے دیوانے کو
(احمد مشتاق)

جمال ہر شہر سے ہے پیارا وہ شہر مجھ کو
جہاں سے دیکھا تھا پہلی بار آسمان میں نے
(جمال احسانی)

داخلی بھونچال کو خارجی انتشار سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش نے ناصر کاظمی کو دل اور شہر کا پیکر تخلیق کرنے پر آمادہ کیا۔دل بھی ایک شہر ہے۔دل کی اداسی شہر کی اداسی میں تبدیل ہو جائے تو داخلی مسئلے خارج میں بھی نمایاں ہونے لگتے ہیں۔وحشت کی نگاہ ہر شے کو تہ و بالا کر دیتی ہے۔آہ اور صبر کا پیانہ سوکھ چکا ہے۔سلیم احمد کو معلوم ہے کہ چشم تر ہی سے یہ شہر شاداب ہے۔ورنہ برسنے والے بادل گزر گئے تو شہر سوکھ جائے گا۔اپنی مٹی سے لگاؤ اور اپنے شہر کو مصائب و مسائل سے نجات دلانے کی خواہش نے وزیر آغا کے خارجی ادراک سے تخلیقی کام لیا ہے۔زہرہ نگاہ میرؔ کے لہجے میں بول رہی ہیں،(میں ضبط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا۔میرؔ)۔احمد مشتاق نے سنگ،دیوانے اور شہر کے

تلازمے سے ایک لازوال شعر تخلیق کیا ہے۔اس شعر کو عشق کی جدید روایت کا سر نامہ قرار دیا جاسکتا ہے۔جمال احسانی کے شعر میں اپنی مٹی کی وسعتوں کا اعتراف کیا گیا ہے:

صدیوں سے کنارے پہ کھڑا سوکھ رہا ہے
اس شہر کو دریا میں گرادینا چاہیے

(محمد علوی)

ایسا ہنگامہ نہ تھا جنگل میں
شہر میں آئے تو ڈر لگتا تھا

(محمد علوی)

حملہ ہے چارسو درودیوار شہر کا
سب جنگلوں کو شہر کے اندر سمیٹ لو

(جون ایلیا)

اجنبی شہروں میں تجھ کو ڈھونڈھتا ہوں جس طرح
اک گلی ہر شہر میں تیری گلی جیسی بھی ہے

(شہزاد احمد)

سینے میں جلن آنکھوں میں طوفان سا کیوں ہے
اس شہر میں ہر شخص پریشان سا کیوں ہے

(شہریار)

کاغذ کی کشتیاں بھی بہت کام آئیں گی
جس دن ہمارے شہر میں سیلاب آئے گا

(شہریار)

میں اپنے شہر سے مایوس ہو کے لوٹ آیا
پرانے سوگ بسے تھے نئے مکانوں میں

(ساقی فاروقی)

کوئی ہاتھ بھی نہ ملائے گا جو گلے ملوگے تپاک سے
یہ نئے مزاج کا شہر ہے ذرا فاصلے سے ملا کرو

(بشیر بدر)

نئے شہری پیرہن اور مزاج کی جستجو، کہنگی سے بیزاری، یکسانیت سے انحراف، فیصلہ کن تنسیخی جرأت، فطرت اور جنگل کی طرف مراجعت، جنگل کی ویرانی کو شہر کے شور وشر اور یلغار پر ترجیح، عشق کے مقامی حدود کو آفاقی حدود میں داخل کرنے کی تمنا، بے نام مسائل، اجنبی دکھ، کاغذی امیدوں اور حوصلوں کا سہارا، ناسٹلجیا، مٹی کی طرف واپسی، خلوص کی تجارت، محبتوں کا فریب..... یہ مسائل نئی غزل کے باطن میں رچے بسے ہیں۔ان کے بطن سے ایک شے شدت سے ابھرتی ہے اور وہ ہے احساس تنہائی۔اس تنہائی کی شدت اور کثرت کے سبب بعض اوقات یکسانیت کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن بڑی بات یہ ہے کہ وجود کے نہاں خانوں کو اتنے خانوں اور ذروں میں توڑ کر دیکھنے کا حوصلہ نئے شاعروں کے پاس ہی تھا۔انھوں نے اس رویے کو ایک رجحان بنادیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی کہتے ہیں:

> تنہائی بہر حال ہمارے دور کی ایک حقیقت ہے،اور یہ سرخ، سیاہ، میمنہ، میسرہ کسی ایک تک محدود نہیں ہے۔انیسویں صدی سے انسانی شخصیت کے اوپر استبداد ذہنی و جسمانی کا جو دور شروع ہوا ہے اس کا یقینی نتیجہ یہ ہے کہ ہم روز بہ روز زندگی کے مصروف تر اور ہنگامہ خیز تر ہوتے جانے کے باوجود زندگی کے عام لمحوں میں کبھی کبھی اور داخلی احساسات کے لمحات میں تقریباً ہمیشہ، خود کو اپنے اجداد سے زیادہ تنہا پانے لگے ہیں۔ تخلیقی ادب اس پارہ پارہ کرنے والی حقیقت سے بھاگ نہیں سکتا۔اور آج کے دور میں تو یہ اور بھی مشکل ہے، کیوں کہ شاعر کا فن جو مشکل سے مشکل تر کو طلب کرتا ہے، اپنے سب سے زیادہ منفرد فن کاروں کو عام فن کاروں سے زیادہ پیستا اور کوٹتا ہے۔(25)

تنہائی کو جدیدیت کا ٹریڈ مارک بنا دیا گیا تھا لیکن ایسا نہیں ہے کہ یہی جدیدیت ہے۔ یہ جدیدیت میں ایک احساس، ایک تجربہ یا ایک صورت حال ہے۔ کم و بیش اس طرح کی صورت حال ہر عہد میں رہی ہے۔ نوعیت مختلف ہو سکتی ہے لیکن بطور وصف یہ ہر زمانے کی غزلیہ شاعری میں موجود ہے۔ فاروقی اسے نئی شاعری کا ایک Symptom اور وہ بھی بہت محدود Symptom قرار دیتے ہیں۔ کسی بھی طور تنہائی کو جدید غزل کی اولین شرط نہیں کہا جا سکتا:

تم ابھی شہر میں کیا نئے آئے ہو
رک گئے راہ میں حادثہ دیکھ کر

(بشیر بدر)

اچھا تمھارے شہر کا دستور ہو گیا
جس کو گلے لگا لیا وہ دور ہو گیا

(بشیر بدر)

ہوئی ہیں دیر و حرم میں یہ سازشیں کیسی
دھواں سا اٹھنے لگا شہر کے مکانوں سے

(کمار پاشی)

شب ڈھل گئی اور شہر میں سورج نکل آیا
میں اپنے چراغوں کو بجھاتا نہیں پھر بھی

(شہزاد احمد)

ہیں چناروں کے چہرے بھی جھلسے ہوئے
زخم سب کا ہرا ہے ترے شہر میں

(مظہر امام)

جانب کوچہ و بازار نہ دیکھا جائے
غور سے شہر کا کردار نہ دیکھا جائے

(مخمور سعیدی)

جلا ہے شہر تو کیا کچھ نہ کچھ تو ہے محفوظ

کہیں غبار کہیں روشنی سلامت ہے

(فضاابن فیضی)

ایک اسی کو دیکھ نہ پائے ورنہ شہر کی سڑکوں پر

اچھی اچھی پوشاکیں ہیں اچھی صورت والے ہیں

(عمیق حنفی)

دو جگہ رہتے ہیں ہم ایک تو یہ شہر ملال

ایک وہ شہر جو آنکھوں میں بسایاہوا ہے

(عرفان صدیقی)

یہ شہر ہے کہ نمائش لگی ہوئی ہے کوئی

جو آدمی بھی ملا بن کے اشتہار ملا

(ندافاضلی)

نقشہ اٹھا کے کوئی نیا شہر ڈھنڈیے

اس شہر میں تو سب سے ملاقات ہوگئی

(ندافاضلی)

شہر کی گلیوں میں گہری تیرگی گریاں رہی

رات بادل اس طرح آئے کہ میں تو ڈر گیا

(منیر نیازی)

ایک ہم ہی تو نہیں ہیں جو اٹھاتے ہیں سوال

جتنے ہیں خاک بسر شہر کے سب پوچھتے ہیں

(افتخار عارف)

کھا گیا انساں کو آشوب معاش

آگئے ہیں شہر بازاروں کے بیچ

(عبیداللہ علیم)

یہ شہر زندہ ہے لیکن ہر ایک لفظ کی لاش

جہاں کہیں سے اٹھی شور میرے گھر میں رہا

(ظفر اقبال)

ہم کو اس شہر میں تعمیر کا سودا ہے جہاں

لوگ معمار کو چن دیتے ہیں دیوار کے ساتھ

(احمد فراز)

پابہ گل سب ہیں رہائی کی کرے تدبیر کون

دست بستہ شہر میں کھولے مری زنجیر کون

(پروین شاکر)

بقول وزیر آغا جدید غزل اپنی جنم بھومی کی طرف لوٹی ہے۔(26)اسے از سر نو دریافت کر کے اس میں نئے رنگ بھرے ہیں۔ایرانیت یا عجمیت کم ہوئی ہے۔اپنی مٹی،اپنے کھیت کھلیان،اپنی آب و ہوا،اپنی دھرتی اور آکاش،اپنا وجود اور اپنے مسائل جدید غزل کے سروکار ہیں۔انھی سروکاروں کے مظاہر سے جدید غزل اپنے استعارے اور علائم تراشتی ہے۔انسانی رشتوں میں ایک نئی ہستی کا وجود ڈھونڈتی ہے۔وزیر آغا لکھتے ہیں:

> جدید غزل میں پیڑ، جنگل، پتھر، برف، گھر، شیر، پتے، شاخیں، دھوپ، سورج، دھواں، زمین،آندھی، سانپ، کھڑکی،دیوار،منڈیر، گلی، کبوتر ،دھول،چاندنی،رات اور درجنوں دوسرے الفاظ اپنے تازہ علامتی رنگوں میں ابھر آئے ہیں۔ان الفاظ کی اہمیت اس بات میں ہے کہ یہ اپنے ماحول کے عکاس ہیں اور زمین کی باس اور رنگ کو قاری تک پہنچاتے ہیں۔(27)

جدید غزل کی لفظیات فطری تلازمات کی متلاشی ہے۔ یہ شعریات زیادہ لچکدار اور وسیع ہے۔ امکانات سے بھرپور نئی شعریات نئے رنگ و آہنگ سے مربوط ہے۔ ابہام، استعارہ، علامت اور تلازمات کی تخلیقی توانائی سے چراغ جلتا ہے تو اس کی روشنی دیر تک برقرار رہتی ہے۔ صدا صدیوں کو محیط ہو اور لہو سمندر بن جائے تو اس کا شور بے چین کر دیتا ہے۔ زندگی مختلف دھاروں میں منقسم ہو جاتی ہے۔ ریگزاروں کی کڑی دھوپ میں جلنے والے جذبات اور خیمۂ شب کے کہرام سے پیدا ہونے والے سناٹے سانسوں کو چھید کر دیتے ہیں:

تری صدا کا ہے صدیوں سے انتظار مجھے
مرے لہو کے سمندر ذرا پکار مجھے
(خلیل الرحمٰن اعظمی)

وقت کے کتنے ہی دھاروں سے گزرنا ہے ابھی
زندگی ہے تو کئی رنگ سے مرنا ہے ابھی
(محمود شام)

موسم گل بھی جب آیا ہے تو آتے آتے
ریگزاروں سے کڑی دھوپ اٹھا لایا ہے
(خورشید احمد جامی)

بام خورشید سے اترے کہ نہ اترے کوئی صبح
خیمۂ شب میں بڑی دیر سے کہرام تو ہے
(حسن نعیم)

چلے تو پاؤں کے نیچے کچل گئی کوئی شے
نشے کی جھونک میں دیکھا نہیں کہ دنیا ہے
(شہاب جعفری)

راستہ ختم جہاں ہوتا ہے
اک سفر اور ادھر رکھ دینا
(بانی)

اب مجھ سے یہ رات طے نہ ہوگی

پتھر یہ جبیں نہ ہے نہ ہوگی

(شمس الرحمٰن فاروقی)

اس نے بھی آسمان سے آنکھیں اتار لیں

تو بھی نہ یوں پتنگ اڑا تیز ہے ہوا

(لطف الرحمٰن)

تہہ بہ تہہ دریا کے سب اسرار تک وہ لے گیا

لہر اک اس پار سے اس پار تک وہ لت گیا

(مصور سبزواری)

کوئی تحریر مٹائیں تو دھواں اٹھتا ہے

دل وہ بھیگا ہوا کاغذ ہے کہ جلتا ہی نہیں

(ممتاز راشد)

میں تھک کے گرنے ہی والا ہوں اس کے قدموں پر

مری نفی مرا اثبات ہونے والی ہے

(امیر آغا قزلباش)

سرحد کی لکیر دیکھ آئے

خنجر کی طرح چمک رہی تھی

(غلام مرتضٰی راہی)

زخم لگا کر اس کا بھی کچھ ہاتھ کھلا

میں بھی دھوکا کھا کر کچھ چالاک ہوا

(زیب غوری)

تاکے ہے آب تیغ بڑی آس سے مجھے

ہے منتظر لہو کا سمندر مرے لیے

(محسن زیدی)

ٹپکا گئی تھی سب چھتیں پچھلی جھڑی برسات کی

لیکن ہوا اب کے برس چوکھٹ سے دروازہ جدا

(نشتر خانقاہی)

گھر جزیرہ سہی،موج موج اژدر ہے

بنائیں ریت کے گھر، مچھلی پہ گزارا کریں

(حامدی کاشمیری)

شخصیت میں اپنی وہ پہلی سی گہرائی نہیں

پھر تری جانب سے تھوڑا سا تغافل چاہیے

(شجاع خاور)

حصار گردو غبار بکھرا کہ نقش بوئے

تجھے تھا موسم بدلنے کا انتظار کتنا

(حکیم منظور)

تمام پیکر الفاظ پیرہن نکلے

پہن پہن کے کتابوں کو دیکھنا تھا مجھے

(کاوش بدری)

ہے زنگ خوردہ مرے دل کا آئینہ ایسا

خرد کی تیغ سے تھوڑی سی آب مانگے ہے

(کرامت علی کرامت)

بندھے ہوئے ہیں گھٹاؤں کے پاؤں میں گھنگرو

کسے خبر تھی کہ سیلاب آنے والا ہے

(رونق نعیم)

اک اشارے پہ چلتی ہیں سب انگلیاں حرف اس کے

نہیں جس کی تحریر ہے

(اعزاز افضل)

پڑھ سکو گر تو کھلیں تم پہ رموز ہستی

وقت کے ہاتھ میں ایک ایسا صحیفہ ہوں میں

(علقمہ شبلی)

سچ کا پودا لگا کے دیکھ لیا

اس میں کوئی ثمر نہیں ہوتا

(وکیل اختر)

عکس نے آئینے کا گھر چھوڑا

ایک سودا تھا جس نے سر چھوڑا

(شین کاف نظام)

موڑ پر پہنچے تو دیکھو گے کہ ہر منزل ہے سہل

بس یہی اک راستہ ہے جو پریشانی کا ہے

(نصر غزالی)

سب کانوں میں اک جیسی سرگوشی سی

ایک ہی جیسا درد زباں پر جاری ہے

(فاروق شفق)

ان سوالوں کی بھیڑ میں یارو

چہرہ چہرہ عذاب جیسا تھا

(یوسف تقی)

بھاگ چلوں یادوں کے زنداں سے اکثر سوچا لیکن

جب بھی قصد کیا تو دیکھا اونچی ہے دیوار بہت

(وحید عرشی)

جدید غزل وجود کے ملبے پر کھڑی ہے۔اس کے سامنے ایک طرف دیومالا ہے تو دوسری جانب سفاک حقائق۔آسیب زدہ معاشرے میں مثبت قدروں کی تلاش منفی اقدار سے مصاحبے پر مجبور کر دیتی ہے۔دھوپ چھاؤں کی کشمکش میں فیصلہ دشوار تر ہے۔جدید شاعر فیصلے سے زیادہ صورت حال کی تہہ میں اتر کر اسے محسوس کرتا ہے۔جذبات کے کھوکھلے پن کا مذاق اڑاتا ہے۔وجود کو مجبوریوں اور نارسائیوں کے نرغے میں پا کر چیخ اٹھتا ہے۔اس کے پاس سوالات ہیں لیکن زبان نہیں۔لہٰذا خاموشی استعارہ بن کر صدائے بازگشت بنتی ہے۔جدید شہر میں ہر شخص بھیڑ کی طرف بھاگ رہا ہے۔بے نام منزلوں کی تلاش ہلاکت کا سبب بن رہی ہے۔انجان مسافر سایہ بن گئے ہیں۔انجان سفر اور شہر کی آسیب زدگی کو منیر نیازی نے نہایت کامیابی کے ساتھ غزل کے پیکروں میں ڈھالا ہے۔ظفر اقبال نے معاشرتی شکست وریخت کا مشاہدہ کیا۔احمد مشتاق نے داخل وخارج کی پیچیدگی کو آئینہ کیا۔ناصر کاظمی نے دل اور شہر کی حسیت کو پیکروں میں دیکھا۔مخمور سعیدی نے رشتوں کے تار تار ہونے کا منظر کھینچا۔زبیر رضوی نے ماضی کی بازیافت کی کوشش کی۔زیب غوری نے رشتوں کے فریب کا ماتم کیا۔بانی اور شجاع خاور نے منفی اقدار میں امکانات کا خواب دیکھا۔سلیم احمد نے معاشرتی بکھراؤ کو بامعنی بنایا۔محمد علوی اور عادل منصوری نے غزل کو ایک نیا محاورہ دیا۔خلیل الرحمٰن اعظمی، شاذ تمکنت اور مظہر امام نے زندگی کے مثبت اقدار کو موضوع بنایا اور روایات کے زوال پر تبصرہ کیا۔کمار پاشی، مظفر حنفی، بشیر بدر اور فضیل جعفری نے روزمرہ کے مسائل کو تخلیقی پیکر عطا کر کے طنزیہ اسلوب وضع کیا۔شہریار، اعزاز افضل اور مصور سبزواری نے زندگی کی پرچھائیوں کو چھونے کی کوشش کی۔

نئی شاعری کی تعریف دو لفظ میں نہیں کی جاسکتی۔یہ پیچیدہ تصورات کو محیط ہے۔نئی شاعری کی تعریف میں عمیق حنفی لکھتے ہیں:

نئ شاعری آج کے انسان کے ادراک و احساس کا اظہار ہے۔ نیا شاعر اپنی ذات کے وسیلے سے باہر رونما ہونے والی تبدیلیوں کے اثرات قبول کرتا ہے اور اس کے آہستہ رو جذبات پر ان تند خو اور بلا خیز تبدیلیوں کے جو عکس پڑتے ہیں انھیں دکھاتا ہے۔ یہ شاعر خود دار ہے، خود شناسی کے لیے بے قرار ہے اور اس کا قلم غیر شاعرانہ قوتوں کی جنبش ابرو پر نہیں بلکہ اس کی اپنی ذات کے کرب کی لے پر رقص کرتا ہے۔ وہ اپنے فکر و فن کا دائرہ اپنی ذات کو مرکز مان کر کھینچتا ہے اور اس دائرے کے محیط میں حیات و کائنات کو گردش کرتا ہوا پاتا ہے۔(28)

دنیا سمٹ رہی ہے لیکن انسان دور ہوتے جا رہے ہیں اور شاعر خود شناسی میں اپنی نجات ڈھونڈ رہا ہے۔ سیاست، مذہب، اخلاق، اقدار، روایات، فلسفہ وغیرہ سوال کے حصار میں ہیں۔ نظریات کی دھجیاں بکھر رہی ہیں۔ عقائد کی بنیادیں متزلزل ہیں۔ شکست و ریخت ایک عالمی تناظر ہے۔ آج کا انسان عالمی گاؤں کا حصہ ہے اور عالمی قوم کا ایک رکن بھی۔ اس کے سامنے سوالات کے انبار ہیں اور وہ ہر سوال کا جواب چاہتا ہے۔ اس کی چیخیں مصنوعی نہیں ہیں۔ اس کی سسکیاں مدھم آہنگ میں ڈھل کر دکھ کی جمالیات خلق کرتی ہیں۔ کمار پاشی نئ شاعری کی تفہیم کو ان الفاظ میں آسان کر دیتے ہیں:

نئ شاعری کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس عہد کو اور اس عہد کے انسان کو اور اس کے مسائل کو سمجھا جائے۔ اس وقت میرے ذہن میں بہت سے نام ہیں، جن کے ہاں اس عہد کا عکس شعور ملتا ہے۔ اور جن کی شاعری پڑھتے ہوئے اس عہد کا انسان اپنے پورے عروج و زوال کے ساتھ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ مشینی زندگی، نیچر سے انسان کی ازلی وابستگی کے خاتمے، خدا کے تصور کے زوال نیز تمام پرانی اقدار کے مٹ جانے سے نیا انسان آج جن مسائل سے دوچار ہے اور نئ اقدار کی تلاش میں جس تخلیقی کرب سے گزر رہا ہے۔ اس کی جھلک اگر آج کے کسی شاعر کے ہاں نظر آتی ہے تو اسے نیا شاعر کہنے میں مجھے کوئی تامل نہیں ہے۔(29)

کمار پاشی نے واضح الفاظ میں نئی شاعری اور نئے شاعر کی تعریف متعین کر دی ہے۔ نیا شاعر کوئی آسمانی مخلوق نہیں ہے۔ اس کے مسائل اسی دنیا کے مسائل ہیں۔ اس کا درد اسی آب و گل کا درد ہے۔ باطن کے انتشار سے پیچیدہ احساسات اور اکھڑا ہوا لہجہ وجود میں آتا ہے۔ اس میں تہہ داری اس کی کثیر جہتی کی مرہون منت ہے۔ جدید غزل آج کے انسان کا کرب ہے۔ بشیر بدر نے جدید غزل کے مفہوم کو اور بھی سادہ کر دیا ہے:

> نئی غزل زندگی کی کم از کم ہزار سالہ، اور اردو کی تین سو سالہ روایت کی چند سالہ جدت ہے۔ جیسے ایک بچے کی کمسنی میں زندگی کے ہزاروں سال کی روایت اور اس کی مادری زبان کی کئی سو سال کی روایت ہوتی ہے۔ محسوس کیجیے کہ اس بچے کی ہر لحہ صاف اور واضح ہوتی ہوئی تتلاہٹ میں کتنی قوت، تجربہ کا نیا پن، حیرت اور تازگی ہوتی ہے۔ بالکل یہی روایت کی جدت نئی غزل کی خصوصیت ہے۔ یہ اکتسابی نہیں، فطری ہے۔(30)

تخلیقی فن کاروں نے تخلیقی انداز میں جدید غزل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ جدید غزل بے پناہ نشیب و فراز سے گزری ہے۔ اس کو کسی ایک پہلو سے دیکھنا ممکن نہیں۔ کوئی ایک نظریہ اس کے لیے کافی نہیں۔ وہ انسان کو مرکز تصور کرتی ہے اور تمام مراکز کو تہہ و بالا کر کے اپنی شناخت متعین کرتی ہے۔ کوئی ایک اسلوب اس کی شناخت طے نہیں کر سکتا۔ اس کے حدود کو سمجھنا مشکل ہے۔ اس کی بے پناہی اسے کسی بھی خانے میں مقید نہیں ہونے دیتی۔ ملک کی تقسیم کے بعد غزل کا جو نیا چہرہ سامنے آیا تھا آج اسے جسم بھی میسر آ چکا ہے۔ زمانے کے بدلنے سے بہت کچھ بدل جاتا ہے۔ رویے بدل جاتے ہیں۔ کتنے تصورات مٹتے ہیں اور کتنے نظریات جنم لیتے ہیں؟ ہر رجحان کا ایک سر گرم عرصہ ہوتا ہے۔ جدیدیت نے اپنا سر گرم عرصہ گزار لیا ہے۔ اب اس کے سامنے شناخت کا بحران نہیں ہے۔ مخالفین کی بھیڑ نہیں ہے۔ اس لیے اس کی شدت میں کمی آ چکی ہے۔ اینٹی غزل کا تجربہ اب خال خال ہی دیکھنے میں آتا ہے۔ آج کے شاعر کو معلوم ہے کہ جو تجربہ ماضی میں ناکام ہو چکا ہے اسے دہرا کر کچھ نہیں ہوگا۔ آج کا شاعر علامتوں کے بغیر بھی شعر کہتا ہے۔ روزمرہ کو شعر کے قالب میں ڈھالتا ہے لیکن اس میں کسی قول محال یا تضاد سے بات پیدا کر دیتا ہے۔ اب جدیدیت کے لیے تجربے کا عہد نہیں ہے۔ بہت کچھ بدل جانے کے ساتھ ایک نیا رجحان ادب میں وجود پذیر ہو چکا ہے

جسے مابعد جدیدیت کا نام دیا گیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ ایک ادبی صورت حال ہے۔ اس کی تخلیقی حصے داری کے سلسلے میں زیادہ تر ناقدین خاموش ہیں، البتہ اس کی تنقیدی شقیں حیران کن ہیں۔

جدید غزل کے بعد مابعد جدید غزل کا مسئلہ ہنوز بحث طلب ہے۔ مابعد جدید غزل کی شناخت میں عموماً وہی باتیں دہرائی جاتی ہیں جو جدیدیت کی شدت کے ماند پڑنے سے نمایاں ہوئی ہیں۔ جدید غزل ختم نہیں ہوئی ہے۔ یہ ختم ہو بھی نہیں سکتی۔ جب تک زندگی میں رنگ، امنگ اور ترنگ ہے، جدید غزل کی سانسیں چلتی رہیں گی۔ جدید غزل کا مطالعہ ایک جیتے جاگتے عہد کا مطالعہ ہے اور کوئی بھی عہد محض بیس تیس برس کے عرصے کا نام نہیں ہوتا۔

حوالے

1. محمد حسین آزاد، آبِ حیات (دہلی، کتابی دنیا،2004)،60
2. ایضاً
3. عبدالرحمن بجنوری، محاسن کلام غالب (لکھنؤ: اترپردیش اردو اکادمی،1985)،6
4. خواجہ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر وشاعری (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس،2002)،108-109
5. شمس الرحمن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،2005)،117
6. شبلی نعمانی، شعرالعجم (اعظم گڑھ: دارالمصنفین، شبلی اکیڈمی، جلد: چہارم،2007)،3
7. زار علامی، کلید عروض (،لکشمی نگر، نئی دہلی: شیام پرنٹنگ آفسیٹ پریس،1993)،1
8. کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے بنیادی اصول (نئی دہلی: کے۔جی۔سیدین میموریل ٹرسٹ،1983)،53
9. امیر خسرو، پروفیسر لطیف اللہ (مترجم)، دیباچہ غرۃ الکمال (کراچی، پاکستان: شہرزاد،2004)،61
10. پروفیسر محمد حسن (مرتب)، ہیئتی تنقید (نئی دہلی: سی۔آئی۔ایل، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی،1978)،103
11. شمس الرحمٰن فاروقی، تعبیر کی شرح (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،2006)،93
12. شمس الرحمن فاروقی، لفظ و معنی (کراچی، پاکستان، شہرزاد، بار دوم مع تصحیح واضافہ،2009)،121
13. ایضاً
14. ایضاً،122-127

15. شمس الرحمٰن فاروقی، نئے نام (الٰہ آباد، شب خون کتاب گھر، 1967)، 26

16. ایضاً، 29

17. کمار پاشی، پریم گوپال متل (مرتبین)، 1970 کی منتخب شاعری (نئی دہلی، پی۔ کے۔ پبلی کیشنز، 1971)، 7

18. شمس الرحمن فاروقی، لفظ و معنی (کراچی، پاکستان، شہرزاد، بار دوم مع تصحیح و اضافہ، 2009)، 218

19. انتظار حسین، علامتوں کا زوال (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 2011)، 99

20. شمس الرحمٰن فاروقی (ترتیب و تہذیب)، ماہنامہ شب خون، (الٰہ آباد، جلد: 35، شمارہ: 248، ستمبر 2001)، 77

21. شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر (نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2005)، 70

22. ایضاً، 96

23. مظفر حنفی، جدیدیت تجزیہ و تفہیم (لکھنؤ، نسیم بک ڈپو، 1985)، 384-385

24. ایضاً، 386

25. شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر (نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2005)، 301

26. مظفر حنفی، جدیدیت تجزیہ و تفہیم (لکھنؤ، نسیم بک ڈپو، 1985)، 402

27. ایضاً، 402

28. ایضاً، 620-621

29. ایضاً، 632-633

30. ایضاً، 659

کتابیات

کتابیات (اردو)

1.ابوالکلام قاسمی، نظریاتی تنقید: مسائل ومباحث (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس،2006)

2.احتشام حسین، ادب اور سماج (بمبئی، کتب پبلشرز لمیٹڈ،1968)

3.احمد مشتاق، اوراقِ خزانی (نوئیڈا، ریختہ فاؤنڈیشن،2015)

4.اختر انصاری، غزل کی سر گزشت (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس،2000)

5.اخلاق حسین دہلوی، روحِ بلاغت (دہلی، کتب خانہ انجمن ترقی اردو،2012)

6.اسلام عشرت، خلیل الرحمٰن اعظمی: ترقی پسندی سے جدیدیت تک (پٹنہ، دانش پبلی کیشنز،1988)

7.اسلم جمشید پوری، جدیدیت اور اردو افسانہ (دہلی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس،2001)

8.اسلوب احمد انصاری، غزل تنقید کے چند نمونے (علی گڑھ، یونیورسل بک ہاؤس،2013)

9.افتخار عالم، سر سید اور جدیدیت (دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،2013)

10.آل احمد سرور (مرتب)، جدیدیت اور ادب (علی گڑھ، شعبۂ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،1969)

11.امداد امام اثر، کاشف الحقائق (نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،1998)

12.انتظار حسین، علامتوں کا زوال (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،2011)

13.انور سجاد، رات کے مسافر (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،2011)

14. انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری (لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، 1995)

15. انیس ناگی، شعری لسانیات (لاہور، پاکستان، کتابیات، 1969)

16. انیس ناگی، مذاکرات (لاہور، پاکستان، مکتبہ جمالیات، 1983)

17. انیس ناگی، نثری نظمیں (لاہور، پاکستان، مکتبہ جمالیات، 1981)

18. بانی، کلیات بانی (لاہور، فکشن ہاؤس، 2013)

19. بشیر بدر، کلیات بشیر بدر (دہلی، فرید بکڈپو پرائیویٹ لمیٹڈ، 2014)

20. پرکاش فکری، ایک ذراسی بارش (جمشید پور، سن فلاور پبلشنگ، 2004)

21. تہذیب صدیقی، فرائڈ کی تناظر (نئی دہلی، براؤن بک پبلی کیشنز، 2012)

22. جمیل جالبی (مترجم)، ارسطو سے ایلیٹ تک (دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اضافہ شدہ ایڈیشن 1992)

23. جمیل جالبی (مترجم)، ایلیٹ کے مضامین (دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2007)

24. حمید اختر، روداد انجمن (لاہور، پاکستان، بک ہوم، 2011)

25. حیات اللہ انصاری، جدیدیت کی سیر (لکھنؤ، کتاب دان، ریور بینک کالونی، 1987)

26. خلیل الرحمن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2002)

27. دیویندر اسر، ادب اور جدید ذہن (دہلی، مکتبہ شاہراہ، 1968)

28. دیویندر اسر، ادب اور نفسیات (دہلی، مکتبہ شاہراہ، 1963)

29. زبیر رضوی، سنگ صدا (نئی دہلی، ذہن جدید، 2014)

30. سراج منیر، مقالات سراج منیر، مرتب: محمد سہیل عمر (کراچی، پاکستان، اکادمی بازیافت، 2010)

31. سلیم احمد، مضامین سلیم احمد، مرتب: جمال پانی پتی (کراچی، پاکستان، اکادمی بازیافت، 2009)

32. سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل (حیدرآباد، نیشنل بک ڈپو، 1974)

33. سید امین اشرف، بہار ایجاد (دہلی، ایم۔کے۔آفسٹ پرنٹرس، 2007)

34. سید عابد علی عابد، مقالاتِ عابد: انتقادِ شعر (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 2009)

35. شاہد کبیر، پہچان (ناگپور، سلمان فائن پرنٹرس، 1999)

36. شبلی نعمانی، شعر العجم، جلد: پنجم (اعظم گڑھ، دار المصنفین، شبلی اکیڈمی، 2002)

37. شمس الرحمٰن فاروقی، اثبات و نفی (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 2011)

38. شمس الرحمن فاروقی، اردو غزل کے اہم موڑ (نئی دہلی، غالب اکیڈمی حضرت نظام الدین، 1997)

39. شمس الرحمٰن فاروقی، تعبیر کی شرح (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 2006)

40. شمس الرحمٰن فاروقی، تنقیدی افکار (نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2004)

41. شمس الرحمٰن فاروقی، جدیدیت: کل اور آج اور دوسرے مضامین (نئی دہلی، نئی کتاب پبلشرز، 2007)

42. شمس الرحمٰن فاروقی، حامد حسین حامد، نئے نام (الٰہ آباد، شب خون کتاب گھر، 1967)

43. شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر (نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2005)

44. شمس الرحمٰن فاروقی، عروض، آہنگ اور بیان (نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2004)

45. شمس الرحمن فاروقی، لفظ و معنی (کراچی، پاکستان، شہر زاد، بار دوم مع تصحیح و اضافہ، 2009)

46. شمس الرحمن فاروقی، معرفت شعر نو (حیدرآباد، الانصار پبلی کیشنز، 2010)

47. شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں (بھوپال، انڈیا بک ایمپوریم، 1981)

48. شمیم حنفی، تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ (دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2003)

49. شمیم حنفی، جدیدیت کی فلسفیانہ اساس (نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2005)

50. شمیم حنفی، نئی شعری روایت (نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2005)

51. شہریار، سورج کو نکلتا دیکھوں (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2013)

52. صدیق الرحمٰن قدوائی، غزل: عہد بہ عہد (نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، 2012)

53. صدیق الرحمٰن قدوائی، ہندستان میں سماجی اصلاح کی تحریکات اور ان کے اثرات (نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، 2011)

54. صدیق مجیبی، پل صراط کے آگے (رانچی، انعمیپلی کیشنز، 2015)

55. ضمیر علی بدایونی، مابعد جدیدیت کا دوسرا رخ (کراچی، پاکستان، شہر زاد، 2006)

56. ظہیر رحمتی، غزل کی تنقید کی اصطلاحات (نئی دہلی، اے۔پی۔آفسیٹ پریس، 2005)

57. عبادت بریلوی، جدید شاعری (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1975)

58. عبدالاحد ساز، خموشی بول اٹھی ہے (بمبئی، قلم پبلی کیشنز، 1990)

59. عبدالسلام ندوی، شعر الہند، حصہ اول (اعظم گڑھ، دار المصنفین، شبلی اکیڈمی، 1996)

60. عبدالسلام ندوی، شعر الہند، حصہ دوم (اعظم گڑھ، دار المصنفین، شبلی اکیڈمی، 1999)

61. عبدالقادر سروری، جدید اردو شاعری (لاہور، کتاب منزل، 1945)

62. عتیق اللہ، بیانات (دہلی، کتابی دنیا، 2011)

63. عتیق اللہ، تعصبات (نئی دہلی، ایم۔آر۔ پبلی کیشنز، 2004)

64. عتیق اللہ، تنقید کی جمالیات (جدیدیت، مابعد جدیدیت)، (دہلی، کتابی دنیا، جلد: 5،2014)

65. عتیق اللہ، تنقید کی جمالیات (رجحانات و تحریکات)، (دہلی، کتابی دنیا، جلد: 7،2014)

66. عتیق اللہ، عبارت (دہلی، کتابی دنیا، 2012)

67. عرفان صدیقی، شہر ملال (دہلی، عرشیہ پبلی کیشنز، 2016)

68. عزیز احمد، فن شاعری (نئی دہلی، انجمن ترقی اردو ہند، 2005)

69. عقیل احمد صدیقی، جدید اردو نظم: نظریہ و عمل (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2012)

70. عقیل احمد صدیقی، کارگہِ کوزہ گراں (نئی دہلی، براؤن بک پبلی کیشنز، 2014)

71. عنبر بہرائچی، سنسکرت شاعری (الہ آباد، پہچان پبلی کیشنز، 2009)

72. عنوان چشتی، اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت (نئی دہلی، جامعہ نگر، اردو سماج، 1977)

73. عنوان چشتی، آزادی کے بعد دہلی میں اردو غزل (دہلی، اردو اکادمی، 2009)

74. فضا ابن فیضی، کلیات فضا ابن فیضی (مؤناتھ بھنجن، مکتبہ نعیمیہ، 2011)

75. فضیل جعفری، آبشار اور آتش فشاں (نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2007)

76. فضیل جعفری، صحرا میں لفظ (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1994)

77. فضیل جعفری، کمان اور زخم (نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2008)

78. فہیم اعظمی، رائد ین جدیدیت (کراچی، پاکستان، مکتبہ ٔ صریر، 2002)

79. قاضی افضال حسین، تحریر اساس تنقید (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2009)

80. قاضی افضال حسین، صنفیات (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2016)

81. قاضی افضال حسین، میر کی شعری لسانیات (دہلی، عرشیہ پبلی کیشنز، 2010)

82. قاضی جمال حسین، جمالیات اور اردو شاعری (علی گڑھ، مسلم ایجوکیشنل پریس، 2001)

83. قتیل شفائی، رنگ، خشبو، روشنی (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 2011)

84. قمر رئیس، معاصر اردو غزل: مسائل و میلانات (دہلی، اردو اکادمی، 2006)

85. کمار پاشی، پریم گوپال متل (مرتبین)، 1970 کی منتخب شاعری (نئی دہلی، پی۔کے۔ پبلی کیشنز، 1971)

86. گوپی چند نارنگ، جدیدیت کے بعد (دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2005)

87. گوپی چند نارنگ، اسلوبیاتِ میر (دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2000)

88. لطف الرحمن، جدیدیت کی جمالیات (بھیونڈی، صائمہ پبلی کیشن، 1993)

89. مجنوں گورکھپوری، ادب اور زندگی (علی گڑھ، اردو گھر، 1965)

90. محمد حسن عسکری، انسان اور آدمی (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1976)

91. محمد حسن عسکری، انسان اور آدمی (لاہور، پاکستان، مکتبۂ جدید، 1953)

92. محمد حسن عسکری، جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کی تاریخ کا خاکہ، مشمولہ مجموعہ محمد حسن عسکری (لاہور، پاکستان، سنگ میل پبلی کیشنز، 1994)

93. محمد حسن عسکری، عسکری نامہ (لاہور، پاکستان، سنگ میل پبلی کیشنز، 1998)

94. محمد حسن عسکری، مجموعہ محمد حسن عسکری (لاہور، پاکستان، سنگ میل پبلی کیشنز، 1994)

95. محمد حسن عسکری، مقالات محمد حسن عسکری (لاہور، پاکستان، علم و عرفان پبلشرز، جلد اول و دوم، 2001)

96. محمد رضوان خان، جدیدیت کا مغنی اسعد بدایونی (دہلی، اجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2015)

97. محمد حسین آزاد، آبِ حیات (لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، 2007)

98. محمود ہاشمی، انبوہ زوال پرستاں (حیدر آباد، اطیب پبلشنگ ہاؤس، 2008)

99. مدحت الاختر، ارتباط (ناگپور، آڈیل پبلی کیشن ہاؤس، 2013)

100. مسعود حسن رضوی ادیب، ہماری شاعری، (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2008)

101. مظفر حنفی، جدیدیت تجزیہ و تفہیم (لکھنؤ، نسیم بک ڈپو، 1985)

102. مظفر حنفی، چنیدہ (دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2015)

103. ممتاز حسین، ادب اور شعور (کراچی، پاکستان، اردو اکادمی، 1961)

104. منظر اعظمی، اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ (لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، 1996)

105. مہتاب حیدر نقوی، نیا شعری احساس (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2014)

106. مولا بخش، جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ (دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2013)

107. ناصر کاظمی، کلیات ناصر (دہلی، کتابی دنیا، 2010)

108. ندیم احمد، ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت (دہلی، بھارت آفسیٹ، 2002)

109. وارث علوی، حالی، مقدمہ اور ہم (دہلی، کتابی دنیا، 2012)

110. والی آسی، موم (لکھنؤ، مکتبہ دین وادب، 1999)

111. وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1974)

112. یوسف حسین خان، اردو غزل (اعظم گڑھ، دارالمصنفین، شبلی اکیڈمی، 2010)

رسائل و جرائد

1. خبر نامہ شب خون، نمبر 27، مدیران اعزازی: مہر افشاں فاروقی، باراں فاروقی، (الٰہ آباد، جنوری تا مارچ 2015)

2. سہ ماہی سوغات، جدید نظم نمبر، محمود ایاز (مدیر)، (بنگلور، 1961)

3. سہ ماہی گفتگو، سردار جعفری (مدیر)، (بمبئی، جلد: 1، شمارہ: 1967، 3)

4. سہ ماہی نئی کتاب (17)، شاہد علی خاں (مدیر)، (نئی دہلی، اپریل۔جون 2011)

5. ماہنامہ تحریک 'بیس سالہ انتخاب نمبر'، گوپال متل (مدیر)، (دہلی، جلد 21، شمارہ 5، اگست 1973)

6. ماہنامہ شب خون، سید اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 1، جون 1966)

7. ماہنامہ شب خون، سید اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 3، جون 1966)

8. ماہنامہ شب خون، سید اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 5، جون 1966)

9. ماہنامہ شب خون، سید اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 7، جون 1966)

10. ماہنامہ شب خون، اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 8، جون 1966)

11. ماہنامہ شب خون، اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 9، جون 1966)

12. ماہنامہ شب خون، اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد: 1، شمارہ: 11، جون 1966)

13. ماہنامہ شب خون، اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد: 2، شمارہ: 13، جون 1966)

14. ماہنامہ شب خون، اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد:2، شمارہ:16، جون1966)

15. ماہنامہ شب خون، اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد:2، شمارہ:17، جون1966)

16. ماہنامہ شب خون، اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد:2، شمارہ:19، جون1966)

17. ماہنامہ شب خون، اعجاز حسین (مدیر)، جمیلہ فاروقی (ترتیب و تنظیم)، (الٰہ آباد، جلد:2، شمارہ:20، جون1966)

18. ماہنامہ صبا، سلیمان اریب (مدیر)، (حیدرآباد، فروری1965)

19. ماہنامہ نئی قدریں (فکر جدید نمبر)، اختر انصاری اکبرآبادی (مدیر)، (حیدرآباد، 1966)

Bibliography

1. Abida Shakoor, Origins of Modern Europe: Medival National Consciousness (Delhi, Aakar Books, 2004)
2. Bertrand Russel, The History of Modern Philosophy (New York, Simon & Schuster, 1945, 4th ed.)
3. Christopher Butler, Modernism: A Very Short Introduction (Oxford University Press, UK, 2010)
4. David S. Mason, A Concise History of Europe: Liberty, Equality, Solidarity (U.K., Rowman & Littlefield Publisherz, Inc, 2011, 2nd ed.)
5. Ernst Cassirer, Paul Oskar Kristeller, John Herman Randall, ed., The Renaissance Philosophy of Man (Chicago. Illinois, The University of Chicago Press, 1948)
6. G.T. Deshpande, Indian Poetics (Mumbai, Ppopular Prakashan Pvt. Ltd, 2009)
7. Gay, Peter, The Enlightenment: An Interpretation (W. W. Norton & Company, 1996)
8. Herman Ausubel, ed., The Making of Modern Europe (New York: The Dryden Press, 1956, 3rd ed.)
9. Lee Spinks, Friedrich Nietzsche (Routledge, London and Newyork, Special Indian Edition, 2007)
10. Martyn Lyons, Post-Revolutionary Europe-1815-1856(New York, Palgrave Macmillan, 2006)
11. Peter Marshall, Europe's Lost Civilization (London, Headline Book Publishing, 2004)
12. Peter Rietbergen, Europe: A Cultural History (London & New York, Routledge, 1998, 2nd ed.)
13. Rabindranath Tagore, Nationalism (London, MacMillan and Co., 1917)
14. W. Alison Phillips, History of Modern Europe-1815-1899(New Delhi, Mittal Publications,2005)